

**Univerzita Karlova v Praze**  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a literární vědy

Michal Kosák  
**Oldřich Králík, textolog a editor**  
**(díla Petra Bezruče)**

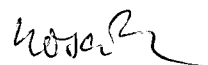
Oldřich Králík, Textual Critic and Editor  
(Based on Bezruč material)

Disertační práce

vedoucí práce Mgr. Michael Špirit Ph.D.

2009

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Kovář'.

## Úvodní poznámka

*„Období nebo autoři, kteří mají svého Králíka, jsou pro tuto vědu v každém případě dynamičtější než období a autoři bez Králíka“ (Vodička 1967).*

Oldřich Králík, jak mu napsal v dopise k jeho šedesátým narozeninám Felix Vodička, zproblematizoval věci, které se zdály jisté, vnesl do četných oblastí české literární vědy zneklidnění. Textologie a ediční praxe není v tomto ohledu výjimkou. Naopak spory, které Králík inicioval, přispěly k otevírání nových prostorů, ne kvůli jedné či druhé straně, ale na stranách všech, protože se jejich prostřednictvím odkrývaly vnitřní rozpory konkurujících si přístupů.

Polemiky o vydávání Máchy, Bezruče, či spory o autorství Nerudových, respektive Barákových básní, představují podle našeho názoru jedno z výrazných vzednutí české textologie vůbec a zásadně utvářejí její podobu v poválečném období. V jejich průběhu si domácí textová kritika definovala předmět svého zájmu, snažila se určit své postavení mezi ostatními vědními disciplínami, především lingvistikou, filologií a literární vědou, a také svůj poměr např. k historiografii. Došla též k formulacím základních pracovních postupů. Králíkem podněcené polemiky se ve svém průběhu dotkly snad všech témat, kterým se ediční praxe věnuje, především problémů volby výchozího textu, kompozice sbírky, ale též atribuce textu, datace, vlivu cenzury a identifikování cizích zásahů, přípravy textu atd. Spory se přitom odehrávaly nejen na domácím kolbišti, ale přerostly prostřednictvím Ediční a textologické komise při Mezinárodním komitétu slavistů na půdu mezinárodní a jejich výsledky se promítly i do příručky tzv. praktické textologie *Editor a text* z roku 1971, která ovlivňuje domácí ediční praxi dodnes.

Skrze dílo Oldřicha Králíka je možno nahlédnout vývoj domácí ediční praxe a textologie, ovšem rozpětí jeho zájmů a obsáhlost jeho bibliografie nás zároveň nutí k zásadnímu omezení. Jak též píše v úvodu k výboru z Králíkových textů Jiří Opelík: *„zdá se [...], že dnes neexistuje bohemista, který by byl schopen takový úkol úhrnně obsáhnout [tj. zvážít konkrétní badatelovy pracovní výsledky]; lze si představit dílčí metakritiku provedenou máchologem, bezručologem, čapkologem etc nebo teoretikem literatury. Oldřich Králík totiž prakticky žil život několika literárních historiků, byl to robustní zjev“ (Opelík 1995: 479).*

Osou našeho výkladu jsme se tedy rozhodli učinit spory bezručovské. Vede nás k tomu nejen naše osobní preference, ale též vědomí, že spor o vydávání Slezských písní Petra Bezruče se týká celé plejády textologických a edičních problémů. Snad tato sonda přispěje

k poznání celé šíře Králíkova textologického bádání. Zcela stranou ponecháváme problematiku starších textů, úzký rámeček bezručovské problematiky překračujeme jen výjimečně, v případech, kdy se Králík dotkl vydavatelských a textologických konceptů jiných badatelů, nad jejichž pracemi formuloval svá stanoviska k obecným problémům textologie a ediční práce.

Naším cílem bylo postupovat chronologicky, stejně jako postupoval Králík ve své první knižní monografii věnované dílu Otokara Březiny (Králík 1948c). V ní formuloval základy své metody, již později nazval „stratigrafie“, zde četbou „s použitím kalendáře“ (9). Tak jako Králík chtěl postihnout tvorbu básníka v čase, i my chceme ukázat proměny Králíkova přístupu k textologii a k editorské činnosti v časové posloupnosti. Pokud se pokoušíme sledovat Králíkovo působení v textologii, jeví se tento způsob obzvlášť vhodný. Proměny Králíkových stanovisek byly často tak rychlé, že partneři raději ani neodpovídali na jeho dopisy. Mohlo by se jim totiž snadno stát, že by reagovali na názory již překonané. Zvláštním svědectvím pro to jsou materiály máchovské. V době, kdy byl Králík členem redakční komise Spisů Karla Hynka Máchy, jež byly připravovány pro Knihovnu klasiků, byli její další členové, především editor Karel Janský, redaktor Rudolf Skřeček a člen redakční rady Felix Vodička, zavaleni rychle se vršící řadou strojopisných studií, v nichž Králík přicházel stále s modifikacemi svých náhledů na původnost některých Máchových textů a osoby případných falzifikátorů. Karel Janský, který spor nesl obzvlášť těžce, označoval v přípisech k těmto studiím Králíka za tasemnici. Nás tedy budou zajímat jednotlivé články.

Dalším důvodem, proč se zabývat sporem o vydávání Slezských písní postupně, je vlastní styl práce Oldřicha Králíka. Pro přiblížení si posloužíme srovnáním s Felixem Vodičkou, který byl angažován hned ve třech textologických polemikách vyvolaných Oldřichem Králíkem, o Nerudu, Máchu i Bezručce. Přístup Felixe Vodičky k těmto otázkám byl vždy metodologický, prakticky neměnný, formulovaný s nadhledem, stylově uměřený. Oldřich Králík zato nebyl tak metodologicky profilovaný, byl spíše nápaditý. Nehlídal si vždy jednoznačně určené vymezení úkolů textologického bádání, jako to dělal Vodička, ani si nemyslel, že by se jeho přístup mohl či měl zobecnit pro jiné otázky a autory. Je proto někdy obtížné celkově charakterizovat „Králíkovu textologii“, lépe je soustředit se na její proměny a všimnout si též četných podnětů, které zůstaly mnohdy nerozpracovány a nevyužity a na něž je možno dnes navazovat.

## I.

### Úvod

„Učím se stále textové a filologické kritice. [...] A opravdu nejsem hluchý ke konkrétním upozorněním“ (Králík 1955).

Jiří Opelík v doslovu k výboru *Osvobozená slova* konstatuje, že synonymem „Králíkovy textologie“ je „*relativní chronologie*“ (1995: 482); k jejímu určování vypracoval Oldřich Králík metodu tzv. literární „stratigrafie“, která „*za pomoci velice husté sítě časových průřezů realitou textu (po letech, měsících, týdnech, ba i dnech, a také s přihlédnutím ke všem podobám textu, tj. k zápisníkovým záznamům, skicám, definitivním zněním i jejich variantám, i k veškeré manipulaci s textem v rukách autorů a vydavatelů) zabraňuje spojovat nespojité, nebo řečeno jinými slovy, umožňuje bezpečně rekonstruovat postupný sklad i reálnou motivaci textových významů*“ (tamtéž).

Králíkově stratigrafické metodě byly posud věnovány jen kratší poznámky, z delších příspěvků pouze text Eduarda Petřů *Stratigrafie a starší literatura* (1998). Autor se v něm pokusil především charakterizovat meze stratigrafické metody, vyvázat ji z úzce genetického pověření a aplikovat ji i na sledování dalšího života textu, protože podle něj „*umožňuje takový výklad proměn jeho chápání, který je s to vysvětlit jako evoluční proces, nikoliv jako nekonečnou nahodilou hru, která vylučuje základní cíl vědeckého bádání – hledání zákonitostí sledovaných procesů*“ (43).

Historicita díla, čas vzniku, tvůrčí proces a čas konkretizace – tyto aspekty „Králíkovy textologie“ mají svůj předpoklad v časové atribuci textu. Určení datace je základem prvních Králíkových bezručovských studií, je východiskem studie *O charakter Bezručova díla* (Králík 1947). K datačním problémům se budeme vztahovat v celé naší práci. Domníváme se, že Králíkova snaha o stanovení chronologie díla Petra Bezruče má klíčový význam pro jeho charakteristiku jako textologa, ale má i důsledky ediční, a podmiňuje tedy veškerou Králíkem vedenou diskusi o vydávání *Slezských písní Petra Bezruče*. Datační metodika je, jak už jsme řekli, předpokladem Králíkovy „stratigrafie“, na níž je osnována relativní chronologie. Ovšem ještě než přikročíme ke Králíkově datační metodě, je namístě krátce charakterizovat metody časové atribuce textu, jak jsou zaznamenány v textologické literatuře. Jelikož však literatury na dané téma je nemálo,<sup>1</sup> podáme zde jen svod základních termínů a metod.

---

<sup>1</sup> Domácí textologické literatura se přímo datací v obecné rovině nezabývala, k problematice chronologie přiléhá téma autorské atribuce, již se u nás věnoval nejdůkladněji Pavel Vašák (srov. především 1980), kde je též

## Metody časové atribuce

Jako mnohé jiné textologické otázky byl i problém časové atribuce otevřen nad biblickými texty. Tradičně se například předpokládalo pozdní vznik evangelijních textů v pořadí Marek (65–70), Lukáš (70–90), Matouš (85–100), Apokalypsa (90–100) a Jan (90–120). Tato datace byla však zpochybněna například v knize Johna A. T. Robinsona *Reading the New Testament* (Robinson 1976/2004), později též v knize Clauda Tresmontanta *Le Christ hébreu* (Tresmontant 1983), který se na základě rozboru řeckého jazyka evangelií pokusil doložit existenci dnes ztracených hebrejských originálů. Za pomoci historických údajů, které se v textu evangelií nezmiňují, a rekonstrukce předpokládaných čtenářů uspořádal evangelia v odlišné časové posloupnosti a datoval je do období nepřiliš vzdáleného od smrti Páně: Matouš (před rokem 36), Jan (36), Lukáš (40–60), Marek (50–60), Apokalypsa (okolo roku 60).

Z metodologického pohledu stojí za zdůraznění, že se zde pracuje s historickými údaji, které jsou v textu zmíněny a jež určují spodní hranici jejich vzniku (*terminus post quem*), tak hlavně s údaji, které se v textech neobjevují (například obléhání a dobytí Jeruzaléma Římany roku 70) a jež vymezují horní hranici (*terminus ante quem*). V našem případě by to znamenalo vymezení historických událostí, jež by autor Slezských písní ze svého pohledu neměl opomenout a které se přesto v jeho poezii nezmiňují.<sup>2</sup>

Obecně tento přístup k dataci nazýváme historická kritika, zvažuje se dle něj, jaké události a jakým způsobem se do textu promítly. Historická fakta zde datují text přímo (prostá datace), vymezují období (široká datace), oddělené etapy práce (dvojitá datace) nebo přinejmenším pomáhají určit relativní dataci vzniku textu, tj. vymezují ji ve vztahu k události či jinému dílu. Vedle historických fakt je třeba si všimnout i dalších chronologických údajů: vepsané datace,<sup>3</sup> zmínek v korespondenci, zápisnicích, s ostražitostí v pamětech vlastních i cizích, odkazů na osoby, a to živé i mrtvé, na jejich titulaturu i na to, zda se na ně odkazuje jako na mrtvé nebo jako na živé. Je třeba zvažovat, zda zmíněná událost, osoba či text, k nimž

---

literatura k autorské atribuci. Z dalších prací jmenujme např. kapitulu v knize D. S. Lichačeva (1962/2001), kapitulu L. M. Opulské v knize *Osnovy tekstologii* (1962: 171–189), A. L. Grišunina (1998) a příslušná místa v knize B. V. Tomaševského (1928/1959).

<sup>2</sup> Jako se tedy v evangeliích netematizuje zkáza jeruzalémského Chrámu, museli bychom vytknout události, které bychom v textu nutně předpokládali, ovšem které nebyly v textu zmíněny.

<sup>3</sup> Zde je ovšem třeba zkoumat, k jaké fázi tvorby se připisuje datum vztahuje. Zda odkazuje k datu inspirace, náčrtu či dohotovení textu nebo i k jiné fázi produkce textu. Dále je třeba prověřit, zda byla datace vepsána ve stejném okamžiku s textem či ex post a třeba mylně – z důvodů selhání paměti či třeba záměrně za účelem politické nebo intimní dezaktualizace, a též zda se jedná o údaj autentický, autorský, nebo jej připsal jiný původce.

se datovaný text vztahuje, pomáhají časově určit celý text nebo jen jeho část, v níž je zmínka obsažena.

Bez vyjasnění různých etap ve vývoji textu dochází často k omylům, jelikož text může obsahovat množství údajů, které ho datují do odlišných časových období – vztahují se ovšem k různým etapám jeho vývoje, proto je nutné poznat celou historii textu. Vedle toho je třeba si všimnout odkazů na jiné texty a vlivy (s nimi souvisí i logika historického textového procesu, do níž se atribuovaný text vřazuje), jazykových jevů, jevů pravopisných, údajů o místě vzniku, žánrových charakteristik, údajů o autorovi, stylu, ideového rámce a paleografických i stylometrických či stylochronologických zjištění. Jak píše P. N. Berkov: „*Umět ‚číst‘ text, naučit se všimnout si jeho zvláštností v oblastech jazyka (lexika, morfologie, syntaxe, pravopisu a interpunkce), jeho verzí, stylu, ideového a reálně historického obsahu – to je pro dataci to nejdůležitější. Někdy i výskyt neologismu či dobově ‚módního‘ výrazu umožňuje se značnou mírou důvěryhodnosti to které dílo datovat. Skoro každé období má své módní výrazy, rytmus, tematiku, obrazy, tituly, atd.*“ (1963: 131).

Jednotlivé jevy, které nám dovolují nahlédnout do historie textu, stojí v našem výčtu bez zjevné hierarchie. Mnohé z těchto možností datace byly při určování chronologie Slezských písní použity a jejich význam byl opakovaně kriticky zvažován. Struktura a proměnlivá váha časových sond je dána především atribuovaným textem, jeho vlastnostmi, množstvím a stavem materiálu i orientací textologa (například různým pohledem na stylometrii a paleografii). V jistém napětí jsou i statisticky založené přístupy s výzkumy, které pracují spíše s jednotlivými vazbami a vycházejí z interpretace, z tezí, jež následně verifikují.

Někdy stačí k dataci jedno slovo, jindy a většinou je třeba komplexního přístupu. Jak poznamenal D. S. Lichačev: „*Otázky datace uměleckého díla jsou totožné s otázkami po místě uměleckého díla v historickém procesu, v širokém a různorodém kruhu problémů, které se k němu váží. Z toho plyne, že určování chronologie díla je vždy třeba řešit komplexně*“ (2001: 291).

## Přehled historie datačních sporů

Abychom i my dostáli komplexnosti řešení, je třeba rozšířit úvodní část alespoň o krátkou pasáž věnovanou pokusům o určení datace, jež předcházely Králíkově studii O charakter Bezručova díla.

Ještě dlouho před tím, než byly otištěny autentické údaje o vzniku sbírky a alespoň úryvky z korespondence mezi redaktorem Slezských písní a jejich autorem,<sup>4</sup> byly zveřejněny dohady, v nichž se jejich autoři pokusili o dataci Slezských písní. Z prvních pokusů o časové určení zmiňme např. předválečnou práci Jana Vondráčka Poezie Petra Bezruče. Autor spojuje vznik nejsilnějších čísel do jednoho krátkého údobí, zřejmě je ovšem též řadí do dávnější minulosti, hlouběji před datum zveřejnění: „*A jistě nechybíme, řekneme-li, že čísla nejsilnější vznikla společně najednou a jistě mnohem dříve, než byla uveřejněna*“ (1913: 159). Ve Vondráčkově charakteristice se spojuje představa o tvůrčím procesu s konstrukcí básnického typu: „*Čtli jsme sice stále nové a nové jeho básně, ale všechny byly jistě starší dítky jeho drsné Múzy. Již dávno, snad již před desíti lety umkl úplně. Zodpověděl si všechny palčivé otázky, které mu kladla jeho slezská vlast, jeho utiskování spolubratři a jimiž bylo naplněno ovzduší jeho doby. Promyslíl je a našel pro vše vhodnou odpověď, účinné, úchvatné slovo básnické. A když poznal, že nemá již, co by ještě řekl, co by lépe a výrazněji vyjádřil – umkl. V tragické sebekázni zahodil od sebe zděděné skřipky a přestal na vždy básnit*“ (181).

Z dalších prací jmenujme knihu Vojtěcha Martínka Petr Bezruč, v níž je obsažena datace básně Domaslovice, která ovšem nebyla v té době součástí Slezských písní. Na základě věnování P. Janu Ježíškovi, který zemřel 21. 9. 1897, Martínek předpokládal vznik básně ještě za života J. Ježíška. Soudil o ní – podkladem mu pro to byl patrně verš: „*pros ty za nás u oltáře*“ –, že musela vzniknout před rokem 1897, a považoval ji za báseň,<sup>5</sup> která „*pomáhá určovat nejplodnější tvoření Bezručovo*“ (Martínek 1924: 129). Jestliže v prvním vydání této své druhé bezručovské práce Martínek pro dataci básní vycházel z data jejich zveřejnění a považoval rok 1899 za „*čas největšího tvůrčího rozpětí*“ (Martínek 1917: 6) Petra Bezruče, v druhém jejím vydání konstatoval, že základ Slezských písní vznikl v době autorova místeckého pobytu: „*Z jeho poštovní praxe má největší význam, kromě krátké služby*

<sup>4</sup> Srovnej knihy Jana Herbena: *Kniha vzpomínek* (1935) či Ivana Herbena: *Zrození básníkovy* (1937)

<sup>5</sup> Tato interpretace byla souhlasně přijímána například Drahomírem Šajtarem v knize *Prameny Slezských písní: „[...] Domaslovice, jež ostatně spadají do r. 1897 samy sebou a jsou vůbec jedinou spolehlivě datovatelnou básní před vznikem Slezských písní“* (1954: 106). Tatáž datace byla akceptována i Oldřichem Králíkem, a to do roku 1975, kdy v kapitole k připravované, až posmrtně vydané knize *Kapitoly o Petru Bezručovi* (Králík 1978), došel k názoru, že se jedná o epitaf, který je možno s ostatními básněmi první zásilky datovat do roku 1899.



v *Dombrové*, pobyt v *Místku* v letech 1891–1893; tehdy vznikají v základě *Slezské písně*, tehdy se přerouzuje *Vladimír Vašek* v *Petra Bezruč*“ (Martínek 1924: 64).

„Místecká teorie“ byla dále rozvíjena např. v pracích Linharta Keclíka, který drží primát v přesné lokalizaci vzniku Slezských písní: „v *podkrovním pokojíku na Ostravské ulici u rodiny Lískových* vznikla většina jeho básní, pojatých později do *Slezského čísla*“ (Keclík 1937: 3), či opatrněji formulovaných přednáškách A. C. Nora: „*Tehdy vznikají v hrubých konturách Slezské písně, tehdy se Vladimír Vašek přetvořuje v Petra Bezruč*“ (Nor 1937: 13) a Z. Bára: „*V těch letech tryskaly asi první prameny poezie Petra Bezruč; rostla jeho vichřící básnická síla, třebaže první zásilku veršů poslal dr. Janu Herbenovi do Času v letech 1899. Ale tam v Místku asi uzrála básnická osobnost Petra Bezruč*“ (Bár 1937). Bárovy, Norovy i Keclíkovy soudy o vzniku Slezských písní jsou přímo závislé na Martínkově knize, a to natolik, že za tímto zjištěním následuje pravidelně po vzoru Martínkovy knihy tvrzení, že Petr Bezruč prochodil jako vytrvalý turista místecký kraj.

Alois Adamus (Adamus 1927) při úvahách nad inspiračními zdroji Slezských písní, které našel mimo okruh přímých básnickových zážitků a ztotožnil je na mnoha místech na základě tematických souvislostí se zprávami otiskovanými hlavně v *Novinách Těšínských* a *Opavském Týdeníku*, se přiklonil k pozdější dataci jednotlivých básní. Pomocí historické kritiky je tak v Adamusově práci stanovena spodní hranice datace básní *Maryčka Magdónova* (1895), *Michálkovice* (po roce 1897), *Zem pod horama* (1898), *Ondráš* (k roku 1899), *Ostrava* (po roce 1894).

O chronologii Slezských písní se v souvislosti s úvahami nad vlivem *Otokara Březiny*, respektive z důvodu vyloučení *Březinova* vlivu, pokusil i J. V. Sedlák. V jeho knize *Petr Bezruč* čteme: „*Je sice pravda, že Bezručovo Jen jedenkrát vyšlo o několik let později než Němé setkání, které je známo už od roku 1895, avšak skutečný vznik jednotlivých básní Bezručových není ovšem autenticky doložen. A mám-li o té věci vyslovit své mínění, tedy to, že báseň Jen jedenkrát pochází rovněž už z první polovice let devadesátých*“ (Sedlák 1931: 141). Bohužel Sedlák, a to je pro mnohé pokusy o dataci typické, nezdůvodňuje své mínění, smyslem je tedy spíše potvrzení domněnky, že „*do prožívání Bezručova Březina nezasáhl*“ (tamtéž). Po stránce metodologické by se za Sedlákovým datačním experimentem dala vytušit snaha zařadit básníka do poetické struktury devadesátých let, která jej vedla k odmítnutí pozdní datace a k příklonu k názoru o raném vzniku básně.

Stejnou cestou jako již zmíněný J. Vondráček šel i *František Sekanina*, v jehož práci čteme: „*Tryskl jako gejzír; jako ohnivá láva z jícnu sopky, dlouho žhavené vnitřními žáry. A opravdu: jakož i u sopek bývá: vychrlil skoro jedním rázem vše, co vychrliti musil a chtěl,*

*pak už si jen časem zadýmal, pod zemí tlumeně zaburácel – stařeček utišený...*“ (Sekanina 1937: 63). Jeho představa je s Vondráčkovou identická, liší se jen poznatkem, že Petr Bezruč publikoval i další nezvratně nové básně.

Problematika datace Slezských písní se již v zmíněných textech (a bylo by jich možno citovat mnohem více) koncentruje ke dvěma otázkám: za první, zda básně vznikaly pozvolně, či náraz, a za druhé, kdy přesně byly napsány. Obě se váží k tvůrčímu rytmu a pojetí básnického typu Petra Bezruče. V oblasti datace vymezuje první obecně rozsah období a druhá je přesně v čase lokalizuje.

Vondráčkovu i Sekaninovu dataci spojuje to, že jejich výchozím bodem je interpretace Bezručovy poezie, nekotví tedy v exaktních údajích. Pilířem jejich časové atribuce je představa o eruptivnosti básní, již odpovídá romantická autostylizace básníka a vášnivost. Tato datace počítá především se společenským významem Bezručovy poezie. Dobové otázky jsou podle ní v Bezručově poezii plně vyřčeny. Vondráček dovozuje, že tedy logicky musí následovat básníkovo umlknutí. Bezručovo utichnutí je ve Vondráčkově obrazivém jazyce asociováno se zahazením skřípek. Ty se pak staly nástrojem zpívajícím o aktuální porobě, ale spojily básníka i s bardovskou tradicí, která se do vnímání Bezručovy poezie zaplétá již od vystoupení A. Veselého. Umlknutí básníka je ovšem tematizováno už v doslovu redakce k časopiseckému Slezskému číslu z roku 1903: „*Básník se odmlčel, umlknul snad navždycky, bůh polituj!*“ Toto pojetí Petra Bezruče bylo později, například v pracích Miroslava Červenky a Břetislava Štorka, považováno za apriorní. Za apriorismus je označována např. „romantická“ představa o básníkovi jako géniu, jenž píše svou poezii v okamžiku vytržení.

Úvahy o tvůrčím rytmu Petra Bezruče, který se mění z prudkého, tj. vášnivého ve váhavý, tzn. o sobě pochybující, mohou mít podklad v autorově autostylizaci, a nikoliv v mimoliterárních předsudcích a apriorních požadavcích na autora. To, jaký je vztah mezi autostylizací a vlastním tvůrčím rytmem autora, však dále zkoumáno nebylo,<sup>6</sup> spokojme se s tím, že badatelé, kteří vycházeli ze sopečného charakteru básníka Slezských písní, mohli své úsudky opírat o text, nikoliv jen o apriorní esteticky motivované předsudky. Příklad takových autostylizačních veršů je obsažen například ve verších básně Červený květ: „*Jednoho jitra / červený z lodyhy vyrazil kalich, / červený květ*“, i ve verších závěrečných: „*Kvetly-li jednou a kvetly-li v noci, / byl rudý to květ.*“ Vondráček i Sekanina na základě vnímání napovězeného

---

<sup>6</sup> Tematizace vlastního tvůrčího procesu, zvrstvení a variantnosti textu je přítomná i v textech jiných modernistických autorů, například v próze M. Prousta Hledání ztraceného času. Relevance takových údajů pro poznání reálného tvůrčího procesu je nejistá, každopádně těžko lze uvažovat o přímé souvislosti mezi autostylizací a reálným obrazem vzniku básně. Například se dá jen s obtížemi usuzovat na to, že básně Slezských písní byly vrženy na papír takové, jaké je známe. Nelze tedy patrně pomýšlet na absolutní dataci, můžeme však uvažovat o relativní chronologii básní. Tedy zřetězení a usouvztažnění básní dle podoby autostylizace.

v této a podobných básních stahují dataci básní do krátkého časového úseku, předpokládají onen sopečný vzryv, v němž byly vychrleny básně Slezských písní. S tím se pojí i představa přímého vztahu mezi interpretací poezie Petra Bezruče jako vášnivého a vlastním vznikem jeho básní. Ve stopách předložené souvislosti mezi autostylizací a básnickovým tvůrčím rytmem můžeme číst i motto, které do sbírky přibylo ve vydání z července 1928: „*(všichni byli lepší než já) / jsem zkusil chybným veršem říci.*“ Autoři jako Vondráček či Sekanina vyvozovali tedy biografické údaje na základě Bezručova textu a postupovali de facto po stejné cestě úvah jako ti, kteří na základě autorské stylizace hledali konkrétního autora Slezských písní v hornících či báňských úřednících.

Názory na rytmus vzniku básní se liší, kolísají mezi představou o „hrubých konturách“ z let 1891–1893, z nichž patrně krystalizovaly Slezské písně, jak o tom mluví A. C. Nor, a prudké erupci, jak ji popisuje například František Sekanina. Stejně se odlišují i názory na přesné časové zařazení. Bezručovu tvorbu kladou někteří autoři do vzdálenější minulosti. Podle Vondráčka vznikla čísla sbírky mnohem dříve, než byla zveřejněna, Martínek kvůli dataci jedné z básní považuje za nejplodnější období dobu před rokem 1897 a Sedlák, alespoň pro jednu báseň, předpokládá vznik před rokem 1895. Martínek, Nor, Keclík i Bár se s různou mírou důraznosti přiklánějí ke vzniku v době místeckého pobytu mezi lety 1891–1893. Alois Adamus naopak posunuje vznik některých básní až za rok 1899.

Z hlediska metod datace byly využity přístupy vnětextové, opírající dataci o souvislosti mezi textem a zachycenými historickými událostmi či na základě odkrytí reálného pozadí osob, jimž byly básně věnovány, tj. o zjištění historické kritiky (Adamus, Martínek<sup>7</sup>). Vedle toho bylo k časové atribuci přistupováno bez těchto opor, na základě interpretace tvůrčího rytmu a typu, i řekněme struktury literárního vývoje. Dále přibývala také svědectví autora a dalších osob, například Jana Herbena („*Málo více než tři léta trvalo tvoření Bezručovo /1899–1902/*“). Tato zjištění však vedla interprety často k rozporným tvrzením, viz například Martínkova a Adamusova datace. Pokusy se totiž vyčerpávaly buď v dataci jednotlivých osamocených básní, nebo se spokojovaly s úhrnnou nerozlišenou a zřejmě jen rámcovou datací celku. Tyto dohady strádaly právě v důsledku nekomplexnosti, datování bylo leckdy účelové, sloužilo totiž jen jako doklad jiné teze, takže hypotéza se dokládala opět jen hypotézou.

Jiný důvod k rozdílnému pojmání datace Slezských písní přidal Oldřich Králík v již citované práci O charakter Bezručova díla: „*Je pochopitelné, že ti, kdož pokládají Bezruče za*

---

<sup>7</sup> Martínkova datace stojí na vymezení básně věnované živému, tedy žánrové atribuci, která předpokládá, že báseň není epitaf.

*zjev přirozeně vyrostlý ze Slezské půdy, snaží se posunout vznik jeho básní co možná do doby jeho místeckého pobytu, neboť jenom tak je zaručena autentičnost a ‚historičnost‘ básníkovy díla. Jinak je tu příliš mnoho místa pro subjektivní Bezručovo přetvořování reality, takže na druhé straně zase ti, kteří předpokládají u Bezruče ‚umělou‘ tvůrčí metodu, budou logicky náchylní posouvat vznik jednotlivých básní co možná do pozdějších let, co nejbližší k prvnímu otisku“ (Králík 1947: 40). Ukázal tak již názvem své studie na další aspekt datace Bezručovy poezie, na její souvislost se spory o její charakter. I zde je patrně zapotřebí krátká odbočka osvětlující kontext.*

### **Krátké uvedení do historie sporů o charakter díla Petra Bezruče**

Nemáme zde v úmyslu rekapitulovat veškeré interpretace Bezručova díla, byť mnohé z nich Oldřich Králík či další klíčoví účastníci debat o vydávání Slezských písní místy zmiňují.<sup>8</sup> Chceme jen upozornit na práce, které nastolují témata, jež jsou pro Králíkovo vnímání Bezručovy básnické tvorby ústřední.<sup>9</sup>

Je to především snaha po postizení souvislostí mezi tvorbou Petra Bezruče a soudobou literární tvorbou, po literárněhistorickém zařazení autora, či po charakteristice vlastní povahy Bezručovy poezie, která vedla Arne Nováka ke konstatování, že Petr Bezruč je „[...] *bludný, chmurný balvan zanesený jakoby náhodou do zcela odlišného prostředí, klesající velkou svou vnitřní tíhou hluboko do půdy naprosto jiného složení, nesoucí v hlubokých svých rýhách stopy větrů a bouří vzdálených končin*“ (Novák 1907) a jeho zjev „*naplňuje zvláštní skepsí o oprávněnosti vývojové filiace a pragmatického výkladu nové české poezie, dosud nedovršené, neuzavřené, plynoucí a vlnící se*“ (tamtéž). Vedle odpoutanosti od tradice charakterizuje Arne Novák Bezručovu poezii jako „primitivní fresky“ uvádějící suchá jména a data s „barbarskou výmluvností“, tedy slovy, která dále prohlubují charakteristiku Bezruče jako insitního autora, rostoucího mimo tradici české literatury.

Na Novákovu otázku po souvislosti Petra Bezruče s tradicí odpověděl Antonín Veselý ve své studii *Bard* (Veselý 1911). Již zvoleným názvem odkazuje Veselý k lidové poezii jako inspiračnímu zdroji Petra Bezruče. Řadí jej do linie, jež počíná Čelakovským, který svými ohlasy podle Veselého přímo navazuje na lidovou poezii, a pokračuje dále přes Erbena, Havlíčka, Heyduka a Holečka. Veselý se domnívá, že ve fázi literárního vývoje, kdy se kruh

<sup>8</sup> Pro detailní studium ohlasu díla Petra Bezruče srov. např. práci Zdeňka Smolky (2002).

<sup>9</sup> Za irrelevantní považujeme úvahu Jiřího Urbance, že význam mají pouze práce publikované knižně, již formuloval v příspěvku *Bezručovské bádání do básníkovy smrti* (1968).

zdá být uzavřen, „teprve tu na konci, v epoše, kdy se již v řešení onoho velikého problému ustává, zcela neočekávaně a mimo meze vlastního vývoje shledáváme vzácný dar dokonalé syntézy poezie umělé s poezií lidovou – v básníku Petru Bezručovi“ (681). Veselý poukazuje na motivickou závislost Bezručovy tvorby na Heydukově poezii, souvislost však shledává též například s Rukopisy. Lidová poezie není tedy jediná, která podle Veselého ovlivnila Bezručovu poezii. Je pro něj jen jednou z mnoha Bezručových inspirací a, jak sám uvádí, lze ji vztáhnout pouze k několika Bezručovým básním: „Avšak máme i postranní, nepřímé prameny, v nichž látka je teprve na postupu k onomu organickému splynutí, třibíc se ideově z motivů, přizpůsobených z národních písní, máme ony známky, které na díle zanechala dílna Múzy lidové – poněkud snad rušivé, ale přece charakteristické otisky prstů na sotva dokončené sádře. ¶ K probírání tohoto národního majetku, jenž je uložen v díle Bezručově ve formě zcela patrné, směřovaly řádky této studie. ¶ Je nečetný, ohlasy národních písní nacházíme toliko asi ve třinácti básních Bezručových, někde ovšem i dva motivy v jedné, není ovšem výrazný, někde zcela neuvědoměle vmýšlený, avšak přesto tak významný v jednotlivostech, jakoby vybraný pro charakteristiku tvoření Bezručova“ (683).

Veselého studie se stala základem linie bezručovských interpretací spojujících dílo P. Bezruče s lidovou poezií. Je to do jisté míry nepochopení Veselého textu. Autor zřejmě neusiloval dokumentovat vztah Bezručovy poezie k poezii lidové. Domnívá se, že Bezručovu tvorbu lze charakterizovat skrze transformaci motivů svázaných s lidovou poezií, jimž Bezruč podle něj dává odlišný smysl – tj. např. erotickým motivům vyznění sociální či národně-sociální: „Zde je to lehký společenský žert, lepící směšnosti zcela beze smyslu pro celkovou představu [v lidové písni] – tam [u Petra Bezruče] je to příšerný chechtot beskydských lesů, které ve vsí své hrozné síle jsou bezbranné hledí na národní tragedii pod nimi se odehrávající“ (Veselý 1923: 114).

O zjednodušené čtení Veselého studie se přičinil snad především Miloslav Hýsek, který se nejvýrazněji zabýval pojetími Petra Bezruče u Veselého a Nováka v studii Poznámky k básním Petra Bezruče otištěné v Listech filologických (1913). Proti chápání básníka, jako přímé výslednice jeho spojení s lidovou poezií a proti interpretaci básníka pouze prismatem bardské autostylizace, jako to podle něj činí Veselý, chápe básníka (též oproti Novákovi) jako představitele moderní poezie. Hýsek poukazuje na souvislosti v oblasti obraznosti erotické, pocitové i v metaforice a ve způsobu utváření rýmů. Jako určující vidí v souhlasu s úvodem k americkému patisku Písní Petra Bezruče (Bezruč 1910) vliv poezie Walta Whitmana.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Autor předmluvy chicagského vydání Jar. E. Salaba Vojan postihl svým příměrem několik charakteristik autora Slezských písní – jak složitý růst sbírky, tak autorské umlknutí po první a jediné knize. To, že Bezruč

Ukazuje, ve shodě s Vondráčkem, že pojetí Veselého nutně vede k vyloučení básní přesahujících úzký rámeček „sociálního a rasového boje“ z básníkovy obrazu. Hýsek Bezruč staví na několika místech po bok Otokara Březiny, Antonína Sovy a Svatopluka Machara, na dalších shledává souvislosti s poezií Nerudovou, Erbenovou, Havlíčkovou, Máchovou a ve shodě s Veselým i s poezií lidovou. Podle Hýska se v tvorbě Petra Bezruče spojuje moderní poezie, tj. poezie 90. let, s tradicí, ale i s tendencemi společenskými, které se snaží o změnu sociálního stavu společnosti a které se promítly například do Sovova „věšteství nového království“ či do Březinových vizí „dokonalého sbratření a životního souladu“ obsažených ve sbírce Ruce. O bardovské stylizaci Petra Bezruče říká Hýsek: „*A jmenuje-li se sám bardem, týká se toto označení pouze účinků jeho poezie, ne však její umělecké struktury [...]*“ (Hýsek 1934: 10).

Ze snahy zařadit Bezruč do tradice domácí poezie vychází i Šaldaova studie O básnické autostylizaci, zvláště u Bezruče. Šalda nejdříve poukazuje na různé podoby autostylizace a v souhlasu s Hýskem a na základě – řekněme spolu s Veselým – Bezručovy bardovské stylizace přiřazuje básníka k tradici poezie 90. let: „*[...] autostylizaci i přímou má Bezruč společnou se všemi představiteli generace z let devadesátých – zde je to nadosobní společné pouto, které je váže. Ale jeho autostylizace je mnohem symboličtější, mytičtější, monumentálnější*“ (Šalda 1935: 27). Pouští se přitom do polemiky s Hýskem, a to hlavně o Whitmanův vliv, proti němuž staví ironicky výčet lodí před Trojou ve 2. zpěvu Iliady a jejíž dokládá vlivem studia klasické filologie u profesora Krále. Šalda též rozpoznává invektivní, polemický charakter Bezručovy poezie. Bezručova autostylizace se podle něj potřebuje vymezit od „*ulízaných módních panáků básnických*“ (Šalda 1935: 26), charakterizuje ji dále slovy jako monumentální, poukazuje však též na její lomenost, na obraz gladiátora bojujícího zoufalý boj s přesilou.

Aby byl počet Králíkových předchůdců alespoň trochu celistvý,<sup>11</sup> musíme určitě zmínit ještě články Jana Strakoše Básník (Strakoš 1937) a Františka Lazeckého Básník hněvu (Lazecký 1937). Lazecký vsazuje citovanými verši: „*Všechno tvoří jeden kruh, / Otec, Syn i Svatý Duch*“ Bezruč do lůna katolicismu, jinak je jeho článek především příspěvkem k pozorování eufonických struktur ve Slezských písních. Jan Strakoš, s nímž se dále ještě setkáme, zdůrazňuje umělost Bezručovy poezie, proti všem předchozím zamítá zcela

---

bude autorem jediné knihy, která poroste ne vždy s jeho přispěním, bylo zdůrazněno v druhém chicagském vydání, kam pořadatel zařadil básně Haně Kvapilové a 1864–1904. Jakoby byl tento whitmanovský osud Slezským písním přičknut hned na začátku jejich publikační historie.

<sup>11</sup> Pro další diskuse jsou samozřejmě podstatné i jiné texty, například Václavkova Tradice lidové písně (1940), která souvisí zřejmě s některými pracemi Artura Závodského. Stejně tak má značný význam i kniha A. Adamuse Po stopách Slezských písní (1927), na niž Závodský metodologicky navazuje.

souvislost s poezií lidovou: „*Poezie Bezručova je poezií záměrně umělou par excellence i se svými básnickými vulgarismy, ostatně v řádu básnické skladby zákonnými to deformacemi, a ani v nejmenším není napodobením lidové poezie, ani ne jejím obsahem*“ (43) a Bezruč vřazuje na základě literární stylizace pevně mezi symbolisty, jelikož „*jako u každého pravého básníka, i u Bezruče je symbolismus v traktování tématu základním rysem jeho poezie*“ (45).

Ve zkratce jsme se v závěru úvodní části pokusili nastínit základní tížné body diskuse o povahu díla Petra Bezruče, šlo v ní nejen o vztah k tradici či lidové písni, ale prostřednictvím otázky po vztahu reality a básnického díla i o vymezování pojetí symbolistní a realistické interpretace Bezručovy poezie.

## II.

### Od první studie k první edici

*„Každá věda musí mít svou hrdost, tj. musí mít svou metodu nezávislou na autorovi a jeho poznatcích“* (Králík 1967a).

Datační problematika nenáleží pro Králíka do speciální oblasti textologie, je, ač metodologicky spadá do oblasti textové kritiky, přirozeně spojena s Králíkovým literárněvědným badáním. Časová atribuce má vytvořit předpoklady pro řešení základních otázek povahy Bezručovy tvorby, proto souvisí s celou předchozí diskusí. Navazuje na ni jak rozměrem speciálně datačním (zde vychází především z datačních důsledků zjištění A. Adamuse), tak literárně metodologickým – na záložce sborníku Pět studií o Petru Bezručovi se její autor Oldřich Králík explicitně přihlašuje mj. k pracím Jana Strakoše, Františka Lazeckého a ze starších ke studii F. X. Šaldy.

Datace Bezručových básní je pro Králíka *„klíčem k pochopení básnickovy tvorby“* (Králík 1947: 40), cestou, jak lze *„proniknout [...] do záhady Bezručovy tvůrčí fyziognomie“* (41). Již zde tedy můžeme vytknout jednu z charakteristik Králíkova přístupu k časové atribuci: není to metoda pro metodu, je za ní tázání po podstatě básnickova díla. Tím se i osvětluje jeden z rysů „Králíkovy textologie“, dá-li se vůbec pro tuto fázi Králíkova vývoje takto vyčleňovat: je v pevném nenástrojovém sepětí s literární vědou, je způsobem kladení otázky, která je ovšem podložena snahou pochopit, uchopit a kriticky hodnotit autorovo dílo.

Králíkův první pokus o dataci básní Slezských písní je třeba dále vidět v souvislosti s nedostatkem prověřených údajů bibliografických o Slezských písních a biografických o jejich básníku. Ačkoli se v literatuře objevovaly portréty Petra Bezruče, a to i fotografické, o vlastním pozadí Slezských písní, rukopisech, které byly však jednotlivě reprodukovány jako výtvarný doprovod, a publikační historii nebyly jisté zprávy. Vzpomínky Jana Herbena (1935), kniha jeho syna Ivana (1937), vzpomínky básnickova bratra (Šedivec 1937, 1938, 1948) byly sice publikovány, avšak nebyly kriticky zhodnoceny, a opět – s informacemi nebylo pracováno komplexně.



## „Stratigrafie“<sup>12</sup> a první Králíkova bezručovská studie

Králík nejprve rozšiřuje v této své studii důkazní materiál o autorova svědectví obsažená v básnickových dopisech<sup>13</sup> otištěných v publikaci Ivana Herbena, zjištění A. Adamuse i údaje o souvislosti mezi onemocněním básníka a vlastním počátkem tvorby. V neposlední řadě odkazuje k dataci básně Den Palackého, která se váže k oslavám roku 1898. Za pomoci těchto a dalších údajů stanovuje Králík rok 1899 jako začátek tvorby vlastního Petra Bezruče, básníka Slezských písní. Pro první půlletí tedy Králík předpokládá normální publikační okolnosti. V tomto období bylo uveřejněno dvacet jedna básní, které jsou považovány za „jádro“ tvorby Petra Bezruče. Důležitým nálezem je také zápisník Adolfa Kubise, který si opsal názvy a znění některých básní zaslaných Janu Herbenovi 4. února 1900. Díky tomuto zápisníku je identifikováno dalších třiatdvacet básní, čímž vzrůstá počet básní zaslaných bezpečně do rukou Jana Herbena na čtyřicet čtyři.

Tím se samozřejmě neřeší datace vzniku básní. Pro první půlrok Králík sice usuzuje, že mezi chronologií otisků a datací vzniku byl soulad – stranou ponechává otázku, zda všechny básně zaslané v prvním půlletí byly v té době i otištěny. Největší otazník však zůstává nad datem vzniku básní z únorové zásilky. Králík ukazuje, že básně zaslané Herbenovi v roce 1900 byly otiskovány postupně, dílem v časopiseckém a další následně v knižním Slezském čísle, ale také později až do roku 1930, kdy byla v knize Z listů Petra Bezruče Janu Herbenovi (Herben 1935) publikována báseň Pětvald II a epigramy Třetí patron vlasti, Mistr Jan a Pod obrazem Prokopovým (ty ovšem do sbírky nevešly). Jak k tomu Králík ironicky na adresu Jana Herbena poznamenal: „*Vskutku kuriózní pozornost k třicátému jubileu bohaté Bezručovy zásilky básnické z února 1900*“ (Králík 1947: 48).

Králík zde vůbec dává Janu Herbenovi „za vyučenou“. Studie je velkým dílem vybudována na polemice s ním, což je příznačné nejen pro Králíkův způsob psaní – charakterizuje to jeho výrazný polemický styl, ale již zde se předznamenává pozdější badatelův postoj k redaktoru jako zprostředkovateli a upravovateli díla. Redaktor stejně jako v starší literatuře opisovatel<sup>14</sup> je chápán jako článek, jenž je mezi autorem a čtenářem vždy špatným prostředníkem. Herben jako každý upravovatel z povahy věci kazí umělecké dílo už

<sup>12</sup> Používáme zde tohoto termínu, ačkoli ho Oldřich Králík v bezručovských sporech použije až ve své poslední, posmrtně vydané knize (Králík 1978).

<sup>13</sup> Stojí zde za poznámkou, že se Králík při přípravě k tomuto svému prvnímu většinou bezručovskému textu neobrací tak jako většina tehdejších badatelů přímo na básníka. To patrně souvisí s jeho pojetím vědecké práce, jak jej zpětně formuloval v rukopisu článku Quista non movere (Králík 1967a), v němž jsme našli motto pro tuto kapitolu.

<sup>14</sup> Srov. např. v práci D. S. Lichačeva (1962/2001), v níž autor rehabilituje úlohu opisovače.

tím, že do něj, a to jakkoli, zasahuje. Cílem Oldřicha Králíka bude tedy nejen vyšetřit cizí prostředkování stejně jako celou publikační historii, ale bude se následně snažit tyto zádrhele na cestě díla ke čtenáři při ediční přípravě z díla vyloučit.

Odlišení dvou vrstev – básní spadajících do let 1899–1900 a básní pozdějších (proti patosu předchozí vrstvy charakterizuje Králík básně vznikající po roce 1903 tematizací odlišné lokality: básně jsou umístěny do Brna a okolí, též jsou tzv. objektivnější, realističtější a k tomu ovlivněné Macharovou poezií) – je prvním stratigrafickým rozlišením v Králíkových bezručovských studiích. Skupina básní vzniklých po roce 1903 je zastoupena výraznými čísly jako jsou Papírový Mojšl a Labutinka. Na nich Králík upřesňuje charakteristiku této vrstvy: tyto „*skladby hořké milostné deziluze*“ (Králík 1947: 52) se vztahují k jinému „*erotickému zážitku než u vlastního Petra Bezruče*“ (tamtéž) a k tomu jsou signovány novým pseudonymem Smil z Rolničky.

Králík své odlišení obou vrstev v Bezručově tvorbě klade proti dosavadní vykladačské praxi, která si podle něj důsledně nepoložila otázku chronologie Slezských písní. V důsledku toho docházelo k zkreslení básníkovy vývoje: „*To právě mátló kritiky, že se jim ve vývojovém schématu Bezručovy poezie objevovaly vždy nové básně, které byly pro básníka docela typické, takže se zdálo, jako by umělec dovedl kdykoliv znovu nasadit svůj nenapodobitelný tón. Byl to ovšem optický klam, ve skutečnosti se Bezruč nedovedl opakovat, naopak vyvíjel se docela organicky. Dosud ovšem posun Bezručovy básnické struktury byl zastřen tím, že básně opravdu nové byly prokládány básněmi staršími. Tak mohl vzniknout dojem jakési nehybnosti, ale nyní, když jsme z vývojového obrazu vyloučili čísla z první a vlastní tvůrčí periody, máme jasnější rozhled po osudech básníkovy umění*“ (49).

Pro časové určení dalších, dosud nedatovaných básní slouží Králíkovi kritéria vnitřní blízkosti k „jádru“, ona bezručovská „typičnost“, a též i kontrastní srovnání se skupinou pozdějších básní, pro něž Králík též vymezil jejich základní vlastnosti. Na základě oněch vnitřních znaků a jejich někdy nepříliš specifikované blízkosti k bezpečně datovaným básním Králík vymezuje skupinu tzv. jádra sbírky: „*Upozorňuji na to jako na pravděpodobný důkaz, že ony čtyři básně poslal Bezruč někdy r. 1901 zvláštní zásilkou. To ovšem málo znamená pro samu genezi básní, podle všech znaků nejsou příliš vzdáleny od tvůrčího ohniska r. 1899*“ (tamtéž). Též básně publikované až v Dodatcích z roku 1909 datuje Králík dle zmínek v korespondenci a na základě souvislostí shledaných Adamusem. Pro básně Markýz Géro a Par nobile je nicméně odkázán pouze na „*vnitřní znaky*“ (51). Jako důkaz přináší poznámku z Dodatků: „*Líc vlasti autorovy se změnila, tak vypadala před dobrými dvaceti lety, kam spadají písně*“ (Bezruč 1909). Přestože datace Slezských písní v této poznámce, respektive

zde datace v básních zachycované reálné situace ve Slezsku, a nikoli vzniku básní, někam k roku 1889 má za cíl zeslabit aktuální společenský dosah básní a je určena pro cenzurní schválení, považuje ji Králík za doklad, že básně jsou staršího data a přiřazuje je k roku 1899.<sup>15</sup>

Ovšem hlavním argumentem pro časové zařazení básní Par nobile a Markýz Géro je pro Králíka jejich podobnost se skupinou básní z let 1899–1900, a naopak jejich odlišnost ve srovnání se skupinou básní publikovaných po roce 1903. Králík nejprve na základě nepochybně chronologicky určených básní vymezuje charakteristiky, které považuje za invariantní, a na základě podobnosti vytváří paralely – což je jeden ze základních Králíkových časově atribučních přístupů. Tím vznikají jakási dále časově nestrukturovaná hnízda, která obsahují básně, jež se explicitně hlásí k nějakému datu, a texty, které jsou k nim na základě podobných znaků přiřazeny. Vztahy podobnosti jsou ovšem důležité i pro texty, k nimž se přiřazuje. Proti jednotlivým znakům pomáhajícím časově zařadit ten který text je na základě podobnosti vytvářena skupina textů, jež je časově atribuována několika odkazy – vytváří se síť různě založených vztahů (pomáhajících identifikovat chronologii odlišnými způsoby), která umožňuje přesnější časové zařazení. Rozdělením básní Slezských písní na dvě oddělené etapy tvorby Petra Bezruče se však studie nevyčerpává, dalším postupným cílem je strukturace „jádra“, chronologický sled básní, jež tvoří zdánlivě nerozborný „úžasný sopečný masiv, který vyvřel v jediném roce 1899 a snad v prvních měsících r. 1900“ (55).

Můžeme se ptát, proč Králík usiluje o zpřesnění datace více než na určitý rok. Zkoumání historie textu má v ediční praxi dominantní význam pro určení výchozího textu – směřuje k osvětlení otázky, který text je první a který poslední. Vyřešení těchto záhad má důsledky především pro rozhodnutí editora, jaký text se stane podkladem jeho edice. Textologie si však v poválečné době klade jako hlavní cíl především poznání historie textu. Je to další vlna reagující na „mechanickou“ textologii. Tato kritika má svůj počátek v zpochybnění postupů navazujících na Karla Lachmanna a na jím praktikované principy konstrukce stemmatu a má řekněme mezinárodní měřítko: v Anglii můžeme jmenovat

---

<sup>15</sup> Na znění této poznámky se odvolávají však i tzv. datační teorie místecké. I zde se pracuje známými metodami, přesto se málo zvažuje kontext této poznámky, nejasný původce, její přibližnost, ale především nepevná souvislost s textem. Je zřejmé, že datace, která je přímo spjata s textem básně, například u Dne Palackého, má větší průkaznost než poznámka, která není s textem přímo spojena. Vztah mezi jevem, který pomáhá určit chronologii, a jeho postavením ve struktuře textu je důležitým kritériem důsažnosti takových zjištění. K takovému jevu nelze přistupovat bez obezřetnosti, například věnování může být k textu připojeno volně a nemá s textem žádný užší vztah nebo naopak vztah mezi textem a osobou, jíž je báseň věnována, je těsný, a tím je i relevance časového údaje významnější. Ale ani to nelze zobecnit, jelikož i příležitostnost věnování může pomoci významně v určení historie textu, ozřejmění jeho publikační historie. Ukazuje se, že zobecnit metody datace lze jen s obtížemi, každý jev může mít svůj význam.

A. E. Housmana, v Americe W. W. Grega, pro náš kontext byla zásadní koncepce D. S. Lichačeva, který v kontrastu k mechanické textologii budující stemma na principu chyby stavěl jako základní požadavek zkoumání komplexní historie textu. Vydával sice ve své práci za novinku postupy známé v klasické filologii, nicméně jeho práce dokázaly i svým polemicky zaujatým stylem prosadit nové paradigma.

Ani Králíkovi zde nejde pouze o stanovení datace. Vidí vývoj jako drama postupného utváření Bezručovy poezie, proto zde záleží na každém měsíci i na každém dnu. Čím více se přibližujeme, tím je třeba většího rozlišení, aby obraz zůstal ještě čitelný. Jednotlivými znaky je třeba zahustit síť, s přiblížením je stále patrnější i jejich variantnost. Jinak řečeno, při hrubém pohledu lze snad říci, že existují jedny Slezské písně, s každým přiblížením je jasnější, že se jedná o sérii různých vydání, a jdeme-li dále, přistupují i další publikační peripetie. Stejně se rozevírají i sledované motivy a další znaky, jejich variantnost vzrůstá. Snahou badatele je tuto variantnost odhalit a včlenit ji do logické posloupnosti, do posloupnosti postupného chronologicky uspořádaného skladu. Je to vlastně rekonstrukce tvůrčího procesu jako vědomého přetváření motivů, proměn stylizace, jazyka, verše a dalších vrstev textu.

Pro hlubší rozčlenění „jádra“ textů z let 1899–1900 má, jak jsme již uvedli, Oldřich Králík k dispozici jen malé množství údajů. V této důkazní nouzi, která panuje okolo vlastního vzniku básní z „*úchvatné a hýřivé žně památného roku 1899*“ (49), se Králík rozhodl pro popis datace, která vychází z „*imanentního výkladu básníkovy vývoje*“ (88). V návaznosti na citovanou Šaldovu práci si všímá přítomnosti několika autostylizací, které se vyskytují v básních Slezských písní. Jednotlivé charakteristiky básní Petra Bezruče, jak se objevovaly i u dalších interpretů, především u Martínka, jsou v Králíkově pojetí pořádané do logické posloupnosti.<sup>16</sup> Oldřich Králík jednotlivé interpretace svých předchůdců omezuje na přesněji určená stadia Bezručovy tvorby. Tato logika se odvíjí od chápání vývoje autostylizace. Předpokladem je, že motivy a další složky básnického jazyka se v textu vyvíjejí, nebo lépe, jsou autorem vědomě znovu a jinak zpracovávány a tento průběh má vždy nějakou tendenci. Takový přístup k textu je možno charakterizovat jako intencionalistický. Středem Králíkovy úvahy je autorovo vědomé úsilí o tvar, které se promítá do jeho básní. Proto každá báseň souvisí s ostatními různě silnými vztahy a je tedy možné vybudovat logickou řadu, kde předchozí bude osvětlovat následující a naopak. Jak říká Králík: „[...] bude

---

<sup>16</sup> Zde je značná podobnost s postupem F. Vodičky v jeho studii o konkretizacích díla Jana Nerudy (1941/1998).

*těžko si poradit s touto zázračně tvořivou periodou básníkovou, najít i v ní nějakou vývojovou logiku“ (54).*

Předestřená vývojová logika<sup>17</sup> je velmi blízká konstrukci stemmatu. V Králíkově úvaze před námi vyrůstá stemma, které se větví do několika rozměrů. Za prvé se uplatňuje parataxe variant toho kterého místa textu – každé variující místo otevírá text chronologii v jedné ose. Za druhé variantami motivů, autostylizací a dalších vrstev textu vstupují dané texty do vzájemných vztahů s texty dalšími: báseň v logické časové následnosti přetváří podobné motivy, rozvíjí autostylizaci obsaženou v předchozí básni. V tomto vícerozměrném stemmatu se řadí báseň v každé své verzi do odlišných vztahů, představuje neustále se vyrovnávající strukturu, která se v čase mění. Například změna v starší básni je způsobena aktivním usilováním v básních nových a vyrovnáváním starších textů s texty aktuálně vznikajícími. Takto modelovaná struktura, která jednotlivými vztahy představuje pohyb textu sbírky, interpretuje motivace jednotlivých změn zevnitř textu. Osvětluje pohyb ovlivněný dalšími změnami, posuny autorova úsilí, ovšem jako většina genetických výzkumů je potenciálně náchylná hledat motivace pohybu textu v biografické či přímo psychologické rovině.

\*

Básně „jádra“ Slezských písní Králík rozčleňuje dále do čtyř skupin. Jádro první vrstvy je na základě autostylizace, obsažené ve verši „*já Petr Bezruč, od Těšína Bezruč*“, spojeno přímo s pseudonymem Vladimíra Vaška, se jménem Petr Bezruč. Tato „vlastní“ bezručovská stylizace je místně identifikovaná s Těšínskem. Mezi další charakteristiky této skupiny patří podle Králíkova výkladu pocit zmaru, pesimismus, zoufalost – slovy Oldřicha Králíka: „*Je to fantasmagorická skočná smrti, až dekadentně mámivé smrtné opojení*“ (62), které Králík nalézá též u básní Blendovice, Osud, Leonidas, Dombrová II, Michalkovice, Praga caput regni, Den Palackého, Jedna melodie, 70 000, Vrbice, Opava, Návrat, Hučín, Škaredý zjev, Maryčka Magdónova, Kdo na moje místo a patrně též Setkání.

---

<sup>17</sup> Termín vývojová logika a její pojetí odkazují ke strukturalistické inspiraci Oldřicha Králíka. Termín se objevuje již v Mukařovského studii věnované Polákově Vznešenosti přírody (Mukařovský 1934). Snad i pro Králíkovo pojetí je aktuální Kalandrova námitka: „[...] *strach z individua, ze skutečného individua: z toho nevypočitatelného zvířete s tisícem choutek, bázní, vloh a nedostatků – s legií zcela specifických zvláštností, které se nijak nedají vřadit do exaktních vzorců [...]*“ (Kalandra 1994: 12), ne ovšem ve smyslu charakteristiky Králíkova přístupu, ale jako stálé nebezpečí. Především jeho snaha vysvětlit a vztáhnout vše do jediné linie, vyloučit náhodu, je nebezpečím Králíkových konstrukcí.

Druhá stylizace, tedy další vrstva v tzv. jádře Bezručovy poezie, je spojena se jménem Petr Dombrovský a místně s Ostravskem. Zahnuje básně se sociální tematikou, jsou to podle Králíka čísla vášnivá, plná msty a bez pesimistického vyznění, básně ztlumené záští a touhy po pomstě. Oldřich Králík mezi ně počítá básně Kovkop, Ostrava, Pětvald, Markýz Géro, Par nobile, Ty a já, Oni a my, Úspěch a Z Ostravy do Těšína. Obě vrstvy Slezských písní spolu souvisejí, je mezi nimi logický přechod: „*Ona explozivní pasivita, onen titanismus zoufalství přechází plynule v bouři hněvu, v rozkoš boření*“ (66), nebo ještě: „*Básník mohl psát současně dvojím zcela odlišným stylem, mohl, abych užil výrazu Herbenova, skládat ‚epigramové verše‘ i ‚těšínské písně‘; avšak Setkání a Pětvald, Škaredý zjev a Kovkop rostou z vlastního středu jeho tvůrčí osobnosti a jsou přitom tak diferencovány, že nemohly být ve středu naráz*“ (68).

Triádu těšínských a ostravských básní doplňují básně beskydské. Petr Bezruč je z Těšínska, Petr Dombrovský z Ostravsko-Karvinska a goral je z Beskyd. Tyto beskydské písně jsou charakterizovány „*ironickým rozlomením práva*“ (72–73) či rozporem „*oficiálního právního statutu*“ (73) a bolavě živým svědomím. Dle frekvence místních jmen, kterou Oldřich Králík opřel o Frýdeckého statistiku (Frýdecký 1936: 37–45),<sup>18</sup> vysuzuje, že Beskydy nahradily po roce 1899 Těšín, a následují tedy po písních ostravských. Přestože i zde existují básně přechodné (například Ty a já, která by se „*stejně nebo lépe vyjímala mezi ‚beskydskými písněmi‘*“ /78/, nebo Dvě dědiny, které „*bývají počítány mezi básně vzdoru a hněvu*“ /tamtéž/), jsou „*obě skupiny básní dost zřetelně odlišeny, mají výrazné, nezaměnitelné reprezentanty*“ (tamtéž). Do skupiny Beskydských písní náležejí básně: Ondráš, Dvě dědiny, Pole na horách, Zem pod horama, Ligočka Kameralna ad.

V tzv. jádru Slezských písní je vedle písní těšínských, ostravských a beskydských přítomná ještě čtvrtá skupina, básně tzv. lidové vrstvy, tj. písně se zřetelným cyklickým náběhem. Tuto skupinu tvoří básně Hanácká ves, Kyjov, Plumlov, Ptení, včetně obdobných básní s těšínskými motivy: Tošonovice, Koniklec, Žermanice, dále Paskovské rybníky, Chycený drozd, a též obměny laděné ostravsky: Z Ostravy do Těšína, Dva hrobníci, Par nobile. Písňová čísla jsou v „*oblasti spíše okrajové*“ (tamtéž). Tato čtvrtá skupina je v komplementárním vztahu k třem předchozím: „*Přístupné nám pomůcky chronologické dosvědčují, že písňová forma byla potenciální variantou Bezručovy básnické struktury téměř na samém prahu jeho tvorby*“ (79). Ovšem lidovost, která je spojována s výskytem dialektismů, spřízňuje tuto skupinu básní s beskydskou vrstvou, v níž výskyt dialektismů roste

<sup>18</sup> Oldřich Králík charakterizuje statistické prostředky jako „*dokumentační prostředek ovšem málo jemný*“ (74).

a s kterou jsou básně lidové vrstvy v nejtěsnějším vztahu. Ke konci roku 1899 se zvyšuje i písňovost nesená lidovou intonací. Slovníkovými dialektismy jsou charakterizovány básně: Dombrová I, Lazy, Střebovský mlýn, Par nobile, Žermanice, Chycený drozd, Úspěch a epilog Slezských písní.

Uspořádání čtveřice písní těšínských, ostravských, beskydských a lidových odkazuje ke dvěma pořadacím principům – první zakládá úvodní triádu, druhý vymezuje čtvrtou odlišně založenou skupinu lidových písní. Oldřich Králík zde postupoval na základě podobnosti určitých vybraných jevů, nejdříve vymezil „jádro“ např. beskydských písní, pak postupoval k určování dalších básní souvisejících s jádrem, čímž popsal plastičtější charakteristiky dané vrstvy. Mezi vytčenými skupinami však podle Králíka nejsou ostré hranice. Vrstvy těšínských a ostravských básní byly vymezovány na osnově paralelně stojících vnitřně rozdílných a zároveň si i blízkých básní. Tyto skupiny tvoří Pětvald a Setkání, Kovkop a Škaredý zjev, Oni a my a Leonidas, Ondráš a Dvě dědiny či přímo autorem vytvořené dvojice: Dombrová I a II, Plumlov I a II, Pětvald I a II. K tomu přistupuje i odlišení dvou vrstev básně Já, která v ústřední části „*syntetizuje [...] všechno, k čemu Bezruč došel svým básnickým vývojem*“ (71) a jež se řadí k básním Leonidas, Národní maškaráda, Škaredý zjev a Den Palackého, tj. k tvorbě charakterizované zmarem. Třetí část básně Já se naopak blíží Ondráši a je spojena s beskydskou tematikou, vstupní část je „*spřízněna s okruhem Kovkopa*“ (72).

Paralelismus je i mezi básněmi jedné vrstvy: mezi Ondrášem a Zemí pod horama je založen dvojveršími *hora hoře vracela jej / hora s hory chytala jej* v Ondrášovi a *Žal přilne k žití, jak hora k hoře, / k nebi jde Jana Krasuly hoře* v Zemí pod horama. Podobnost vidiny „*drtivé přesily útoku tisíců*“ je podle Oldřicha Králíka i mezi básněmi Ostrava, Dědina nad Ostravicí a Já. V glose otištěné v roce 1948 k tomu Králík ještě uvedl: „*Totožnost situace je potvrzena užitím slov štít a krunýř. A hlavně jsme se juxtapozicí citátů přesvědčili o palčivosti zoufalé scény, která se neodbytně vtiskla do Bezručovy představivosti. Také se dá poměrně bezpečně usuzovat, že všechny tři básně [...] vznikly přibližně v téže době*“ (Králík 1948: 18).

„Jádro“ Slezských písní je strukturováno ještě jedním způsobem, z pohledu chronologie je mezi vytčenými vrstvami „velký zlom“, před nímž „*leží zcela těšínské písně a větším dílem i ostravské písně, kdežto beskydské písně lze klásti zhruba za něj a rovněž valnou část uzavřené strofické tvorby. První perioda před zlomem je charakterizována symbolickou strukturou [...] a výraznými poetismy, druhá perioda se vyznačuje sklonem k intonaci lidové poezie, k písňové sloce, zabarvením dialektickým*“ (Králík 1947: 86). Tento

přeryv dokládají podle Králíka i proměny v přijetí tvorby Petra Bezruče, např. Karáskovo a Fialovo v Moderní revue.

Chronologickým ukazatelem jsou i jednotlivé jevy jazykové. Mezi lexikálními prostředky je to hlavně výskyt dialektismů, který pomáhá Králíkovi vysledovat určité vývojové směry. Nad tabulkou dialektismů zpracovanou K. Rektorisovou (Rektorisová 1937) konstatuje Králík, že „*tendence přibírat nářeční prvky nebyla tedy sestupná v pozdější vývojové periodě, naopak*“ (79). Výskyt dialektismů je, tak jako jiné rysy Bezručovy poezie, které byly zmiňovány jako charakteristické pro celou Bezručovu tvorbu, omezen v Králíkově výkladu na určitou etapu, již pomáhá charakterizovat: „*Bylo zřejmě potřebí, aby vychladla žhavá symboličnost prvních masek Bezručových, měl-li dialekt vstoupit mezi konstitutivní znaky básníkovy typu, pro Bezruče i Petra Dombrovského byl zcela na periferii jejich mytického zjevu*“ (81). Dialektismy nahrazují podle tohoto schématu původně Bezručem využívané poetismy, které jsou charakteristické především pro básně těšínské a jsou spojeny hlavně se symbolickou stylizací, v době následující po otištění básně Já si pak vyměnily úlohu. Poetismy jsou tak podle Králíka naopak cizí písním beskydským nebo strofickým útvarům lidové slovesnosti.

Králík se při dataci opírá i o zjištění založená na posunech v textu. Podle něj lze stanovit původní lexikální vrstvu, respektive soubor charakteristických prvků slovníku Slezských písní<sup>19</sup> z roku 1899: „*Velmi markantní a hojný znak původního slovníku Bezručova je lumírovský tvar ‚rety‘. Je tak charakteristický pro básníkovu tvorbu z roku 1899, že prokazuje např. v otiscích Střebovského mlýna a Oni a my z roku 1927, že byly přetištěny skutečně staré rukopisy básníkovy z Herbenova majetku*“ (83). Stejně tak se při stratifikaci „jádra“ opírá i o ideové změny obražené v básních,<sup>20</sup> například o posuny v Bezručově náboženském postoji, který dokumentují varianty v jeho starších básních: „*V Maryčce Magdónové původní: ‚vzadu na svatém poli‘ změnil básník takto: ‚na hřbitově při zdi‘*“ (51).

<sup>19</sup> Králíkovo využívání jednotlivých slov a motivů se nesetkávalo vždy s pochopením. Například v souvislosti s máchovskými spory se k tomuto Králíkovu postupu vyjádřil odmítavě Felix Vodička: „*Králík pracuje s jednotlivými slovními obrazy nebo motivy jako s pevnými významovými hodnotami, jež je možno libovolně vyjmout z původního kontextu, jsou pro něho lexikalizovanými symboly. Spekulacemi o vzájemném vztahu těchto slovních ‚zaklínadel‘ řeší pak rozličné záhady, které ve skutečnosti záhadami nejsou*“ (1958: 181).

<sup>20</sup> Z hlediska datační metodiky je možné proti sobě postavit Králíkův postup a postuláty již zmiňované L. D. Opulské. Ta ve své práci věnované dataci odmítá snad veškeré postupy opírající se o podobnosti mezi atribuovanými texty. A to jsou právě ty postupy, které Králík ve své studii použil především. Podle Opulské není možné datovat bezpečně text na základě obsahové blízkosti, jelikož autor mohl rozpracovávat stejné motivy po celý život. Stejně tak, tvrdí Opulská, je třeba omezit datační hypotézy postavené jen na tematických a ideových shodách či konstrukce jakési logiky díla. I odraz biografických údajů v textu může podle ní zavést badatele na scestí. Např. B. Ejchenbaum, jak Opulská uvádí, datoval Lermontovovu báseň Ty pomniš li, kak my s tobou do roku 1841 na základě detailů krajiny zachycených v básni. Ty spojil s Lermontovovým pobytem na jihu v tomtéž roce – ovšemže mylně.



V závěru studie Králík vřazuje Bezručovu poezii do kontextu devadesátých let, do literárního kontextu, především po bok Otokara Březiny, i do politického kontextu, čímž dokazuje svou tezi o vzniku Bezručovy poezie na konci devadesátých let. Podle Králíka by Bezručova poezie byla nemyslitelná dříve, bez vlivu tehdejší poetiky, odporovala by zákonitostem v poezii a politice devadesátých let.

\*

Rozdíl mezi datací v textové kritice a určením chronologie v práci Oldřicha Králíka je v odlišném způsobu kladení otázky. Jestliže potvrzení datace skrze logiku vývoje je někdy považováno za jednu z možností verifikace datační hypotézy, pro Králíkovu metodu není usouvztažnění díla dle logiky jeho vývoje jen prostředkem ověření datace, je vlastním cílem. Musíme zde upřesnit dosah původního tvrzení – datace je pouze důsledkem, není vlastním cílem Králíkova usilování. Stratigrafická metoda pomocí průniku jednotlivých sond – Králík nepostupuje nikde statisticky, i ve vztahu k Bezručovu jazyku volí jeden význačný rys, jedno slovo, jehož změny jsou pro vývoj textu příznačné – vytváří síť, která umožňuje ukotvit, logicky modelovat a sledovat vývoj textu. Pomocí rozvrstvení vlastního textu a pozorování izolovaného vývoje jednotlivých složek díla je modelována logika vývoje jako imanentní.

To se však nevztahuje pouze na text, tato síť je spoluvytvářena na pozadí dosavadních konkretizací, ty v ní fixuje a z ní je vysvětluje, omezuje je v jejich obecnosti a upřesňuje je. Tato síť tedy pomáhá studovat i pozdější život díla. Králíkova představa „stratigrafie“ se vztahuje i na celý literární vývoj, například sledování autostylizace v dílech Otokara Březiny a J. S. Machara ukazuje souvislost Bezručovy poezie s jejich díly, jsou to opět sondy do struktury, „do níž jsou ponořena a takřka rozpuštěna všechna právě živoucí díla, hlavně ovšem současnická, [...] která je proložena dušemi jednotlivců tvůrčích i vnímajících, strukturu posléze, která je měnlivá od individua k individuu a přece obecná. Jedině v takové neodumřelé struktuře se může uskutečnit básnický vývoj, pouze v takovém tekutém a plynulém stavu se mohou umělecké složky slučovat. Tvorba básnická nemůže být chápána jako montáž hotových forem, jako činnost kombinační, nýbrž spíše jako chemie či alchymie: všechno dobové musí být dobovým prostředím roztaveno a absorbováno, motivy i tvárné postupy musí, abych tak řekl, poletovat ve vzduchu, má-li se jich zmocnit umělcova ruka. Spirituální struktura doby je velká oživovatelka, má podobnou funkci jako móda, jenže skrytější a hlubší“ (102–103). Králíkova „stratigrafie“ je v první jeho bezručovské studii založena jako univerzální literárněvědná metoda navazující v mnohém i na strukturalistické uvažování,

vyklučuje přitom, jak Oldřich Králík formuloval na záložce sborníku, „*planý biografismus*“. Jediným zákonem textu je pro něj to, že se mění, „stratigrafie“ umožňuje tyto posuny identifikovat a vysvětlit jejich motivaci.

Proti Opelíkově definici „stratigrafie“ je třeba nad touto Králíkovou studií a pro ni rozšířit původně uvažovaný záběr Králíkovy metody. Pomocí těchto řezů je možné nahlédnout jak konkretizaci díla, její změny a motivace, tak celý literární vývoj či ještě spíše bez omezení adjektivem literární vývoj spirituální struktury nebo i struktury společenské. Text je zde dynamická struktura, která má svůj vlastní vývoj je mnoha vztahy poutána k vývoji dalších textů, a to jak autorových, tak i k dalším dobově aktuálním či aktualizovaným textům, k literárnímu a společenskému vývoji. Do stejně komplikovaných vztahů vstupuje i recepce díla. Jinými slovy, vedle variantnosti v běžném slova smyslu, tj. autorské záměny jednoho místa textu jinými, může být například nahlížena báseň Já jako varianta cenzurované básně Škaredý zjev a Bezručova autostylizace jako varianta Březinovy stylizace. Struktura sítě pak zabraňuje rozšiřovat tento princip do nekonečna, dává tomuto principu variantnosti omezenou platnost pro přesně vymezený chronologický úsek vývoje. Pro takto definované vnímání díla jako de facto tekutého<sup>21</sup> textu je datace důležitá, buď je jeho základem nebo jeho důsledkem, slouží však jako ukotvení jednotlivých sond, aby je bylo možno časově, a tedy i kauzálně řetězit. Součástí této sítě jsou i neautorské vstupy, i ty jsou příznačné pro dobovou strukturu. Slezské písně s celou svou textovou historií jsou tak pro Králíka jediný text, sbírka se mu nerozpadá na představu více po sobě následujících textů.<sup>22</sup> Pro Králíka v roce 1947 není dílo výsledkem realizace autorské vůle, je to složitá struktura propojená s dalšími subjekty i s dobovou spirituální strukturou. Autorská vůle má zde omezenou platnost. Ačkoli je Králíkův model, jak jsme již výše konstatovali, intencionalistický, je tento princip omezen, nemá pro něj rozhodující platnost. Dílo je zcela přirozeně vystaveno cizím vlivům, neautorským zásahům, a to i nezáměrným, náhodám, omylům a nedopatřením.

Králík zde upřednostňuje zřetelně strukturu, která se opírá o vnitrotextové údaje, o imanentní vývoj, o vysledování logiky díla, a naopak význam vnějších zásahů omezuje. Například pro zlom mezi místeckými a ostravskými básněmi na jedné straně a básněmi beskydskými a písněmi s lidovými názvuky na straně druhé má sice podle něj význam i prozrazení pseudonymu či negativní přijetí básní v Praskově úvodníku, otištěném v Opavském Týdeníku. K tomuto zlomu by však podle Králíka došlo tak jako tak z důvodů

<sup>21</sup> Myslíme zde text jako dynamickou strukturu, která je spojena různými vztahy se svými variantami, variacemi, parafrázemi, ale i intertextovými vztahy s texty dalších autorů.

<sup>22</sup> Toto pojetí zastával u nás naopak Felix Vodíčka, který v souhlasu s D. S. Lichačevem chápal jednotlivá vydání jako sérii samostatných děl.

vnitřních, souvisejících s vlastní Bezručovou tvorbou: „*Symbolistní básník má zvláštní psychický mechanismus, jeho extatický rozlet a entuziasmus se sám sebou láme v stavy depresivní, neboť není možno trvale vydržet v opojném nadšení. [...] Zdůrazňuji to proto, abychom při Bezručově zlomu uprostřed léta 1899 nepřeceňovali vnější vlivy, konkrétně řečeno – Praskův útok proti básníku jedné melodie. Heteronomní zásahy mají nesporně podíl na urychlení vývojových změn, ale sama logika vnitřní dynamiky básníkovy by byla Bezručce dovedla do nových poloh tvorby*“ (113).

Jak už jsme uvedli výše a jak je patrné i z posledního citátu, ocitá se Králíkovo genetické studium Bezručova básnického díla potenciálně blízko biografismu či psychologickým dedukcím. Králíkova „stratigrafie“ stojí mezi intratextovými motivacemi Bezručova vývoje a zasahuje místy do motivací, které Králík odhaluje v psychologické skladbě subjektu. Na základě autostylizace je například konstruována představa o tvůrčím rytmu a pracovních návycích autora, usuzuje se tak i na biografické údaje. Je však důležité zdůraznit Králíkovo přesvědčení, že jeho cílem je se právě psychologizování vyhnout. „*Nám zde jde výhradně o chronologii hotových, skutečně napsaných básní Bezručových, tj. nikoli o problematiku psychologie tvůrčí, nýbrž o problematiku strukturní výstavby a proměny reálného celku*“ (Králík 1948a: 161) konstatuje ve své pozdější studii.

Jeho snahou je především postavit genetická studia na jistější půdu geneze vlastního textu, a vymezit je proti psychologickým úvahám o genezi autora či genetickému studiu jako objasňování vlivů. Působí zde však též kontext Králíkových předchůdců, proti nimž se na jedné straně vymezuje, ovšem s výsledky jejich bádání též dále pracuje. Základní význam mají pro Králíka hotové texty a datum jejich dohotovení, ne ovšem pro zjišťování, jak dlouho v básníku ten který zážitek zrál, až našel výraz v básni, ale protože teprve takto lze sledovat souvislost mezi Bezručovými básněmi a dobovou strukturou.

### **Strakošovo přijetí Králíkovy první bezručovské studie**

Králíkova genetická zjištění byla vesměs přijata kladně, zásadní metodologickou otázku však nad nimi formuloval Jan Strakoš: „*Králík s nepochopitelnou mně umíněností rozvíjí svou tezi o nutnosti rozlišování čtyř vrstev v Bezručově tvorbě [...]. Přiznám, že tu Králík obezřele i umně vybudoval pravděpodobnou chronologii vzniku jednotlivých básní [...], ale nedovedl nás přesvědčiti o tom, že by právě jen chronologie Bezručových básní byla tím šťastným klíčem k pochopení zákonů básníkovy tvorby, jak sám tvrdí. Jakmile dílo jednou je dáno, je pro literárního badatele základem k poznání bez ohledu na dobu vzniku jednotlivých básní*

*nebo i korektur. Různé vrstvy dokonalého díla, dané různou dobou vzniku, nutně musí zachovati stylovou rovnováhu prostředků výrazových, neboť jinak by vlastně byla porušena zákonitá jednota celku, nezbytná pro básnické chef d'oeuvre. [...] Ostatně také pozdní zásahy básníkovy do úpravy různých veršů, pokud nebyly diktovány zřetely čistě tvůrčími, nýbrž toliko gramatickými a v menší míře politickými, nemají pro literárněvědného vykladače významu a nepotřebuje k nim vůbec přihlížeti, naopak je povinen je odmítnouti“ (Strakoš 1947: 5).*

Strakošova výtka Králíkově metodě se bude stále v malých obměnách vracet i později, například ze strany Felixe Vodičky a Miroslava Červenky. Jde totiž o otázku synchronie a diachronie studia uměleckého díla, otázku vůbec významu genetického studia, která byla konstitutivní jak pro koncept čisté poezie zastávaný Strakošem, tak pro strukturalistické uvažování. Přínos genetického studia je nepominutelný na poli poznání historie textu, pro speciální úkoly textové kritiky, to nezpochybňuje ani Strakoš a nebudou to zpochybňovat ani již zmínění pozdější oponenti. Problematické se jim jeví, že Králík, jak už jsme naznačili, vede i svůj výklad díla na základě relativní chronologie a jako hlavní výkladový rámec předvádí „jádro“ Slezských písní v dynamice postupného růstu. Proti tomu stojí Strakošem formulovaný požadavek synchronního a statického rozboru uměleckého díla, studia vazeb v textu, na jejichž význam nemá vliv jejich motivace. Podle něj i mezi odlišně fundovanými vrstvami se bez ohledu na jejich chronologii vytvářejí vazby. Tyto vazby neodrážejí pouze jeho postupnou genezi a toto dílo není zcela vysvětlitelné jen z popisu jeho růstu. Jestliže se chronologie může stát velmi dobře osou výkladu a může i zabránit jistým zobecněním, není Strakošovi zřejmé, jak se motivace jednotlivých vrstev podílí na jejich aktuálním vztahu k odlišně založeným vrstvám vzniklým v jiné tvůrčí etapě. To, co oponenty ovšem možná též leká, je vědomí, že studium geneze může vést k odlišnému výkladu díla než studium synchronní. Touto pluralitou jako by se automaticky zpochybňovala objektivita každého zkoumání.

Slabinou této a i dalších Králíkových studií ovšem přece jen může být, že se v nich Králík příliš nezabývá obecnými základy své metody, pouze postuluje, že chronologie je klíčem k pochopení zákonů básníkovy tvorby. A ačkoli se ke Strakošově výhradě Oldřich Králík vrací ještě ve studii *Chronologie a text Slezských písní* (Králík 1948a), přičemž poněkud modifikuje vyznění Strakošova soudu, když jej chápe jako vyjádření stanoviska o „*vnitřní zákonné jednotě Slezských písní*“ (158), nestaví proti skepsi o smyslu chronologických zjištění úvahu o významu diachronního výkladu, nýbrž jen praxi. Konstatuje

prostě, že se „otázky chronologické kladly a kladou“ (159) a že se na takových zjištěních zakládají interpretace některých badatelů.

Tato lakonická vyjádření k východiskům vlastní metody se mohou poněkud vyjasnit, když položíme vedle sebe Králíkovu studii a závěr Mukařovského studie *Varianty a stylistika* (Mukařovský 1930/1941). Zde Mukařovský dochází k názoru, že „rozbor variant je pro stylistiku účinným prostředkem při hledání strukturních principů básníkovy slohu; na opravách a změnách textu projeví se totiž tyto principy jakožto aktivní tendence udávající směr oprav mnohem zřetelněji než na hotovém, uzavřeném díle, kde jsou ve stavu latentním a statickém“ (Mukařovský 1941: 236). Jestliže Jan Mukařovský odmítá ve své studii vidět varianty jako vždy automaticky lepší naplnění autorské vůle a ukazuje, že jejich průzkum otevírá stylistice nečekaný pohled na principy utváření díla, Králík tento závěr ve své studii rozpracovává. Rozšiřuje variantnost nad „záměny slova slovem jiným za účelem významovým“ (231) a vidí tak nejen izolovaná místa, jednotlivé básně, sbírku, ale celou dobovou „spirituální strukturu v tekutém a plynulém stavu“ (Králík 1947: 102). To mu umožňuje jasněji vysledovat dobové aktivní tendence, které se podílejí na vzniku díla, jež je jejich syntézou – tvůrčím uspořádáním dobově příznačných vlivů.

S touto představou ladí i konstrukce tvůrčího procesu, básník slučuje tyto vlivy pod tlakem, jen tak totiž mohou podle Králíka vytvořit jednotu. Tyto vlivy však Králík nespojuje s jednotlivými ismy, chápe tehdejší českou literaturu jako „jednotnou strukturu“ (Králík 1947: 101), rekonstrukce dobové atmosféry chce být co nejméně mechanická, vliv básnických osobností není přímý, ale děje se „médiem nerozlišeného aktuálního cítění estetického“ (tamtéž). Zde můžeme ostatně snad spatřovat i napětí mezi dynamikou proměn a snahou izolovat jednotlivá aktivní směřování. Králík zde tedy nejen usiloval osvětlit chronologii vzniku Slezských písní, ale představil jak svou koncepci literární historie, tak genetického studia díla, která snad navazovala i na strukturalistický impuls Jana Mukařovského.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Strukturalistická inspirace Oldřicha Králíka má ovšem své meze. Jestliže se v jeho textech objevují termíny jako imanence či struktura, nelze jej ještě považovat za strukturalistu. Spíše lze říci, že Králík rozvíjí představu strukturnosti, jak o tom mluví již Jiří Opelík, koncept imanentního vývoje jednotlivých složek básnického díla se stává pevnou součástí jeho konceptu pouze v přítomné studii.

## Nález rukopisů

Do roku 1948 spadá nejzásadnější nález, objev jádra rukopisů Slezských písní. Rok 1948 znamená však též metodologický a ovšem paradigmatický přerýv. Z autorů, k nimž se ve své první studii Králík přihlásil, František Lazecký nemůže publikovat, Jan Strakoš odešel do exilu. Emigroval i Ivan Herben, a tak do roku 1972 mizí z dosahu domácích badatelů básníkovy korespondence s redaktorem Janem Herbenem. Dále bylo možné pracovat jen s opisy, které si u Ivana Herbena Oldřich Králík pořídil. Do budoucna ubývá odkazů na strukturálnost díla Petra Bezruče, jsou oslabovány souvislosti s tvorbou Otokara Březiny a naopak zdůrazňován realistický a revoluční význam Bezručovy poezie (to však především v pracích Artura Závodského). Předně jsou přehodnocovány všechny imanentní principy.

Ve studii O charakter Bezručova díla byla například příčina přerývu uprostřed roku 1899 shledávána uvnitř samého díla, hned ve studii z následujícího roku je motivace pro přerýv mezi zásilkami po básni Já, a tedy mezi těšínskými a ostravskými písněmi na straně jedné a beskydskými a strofickými na straně druhé, nalézána mimo dílo, v příčinách vnětových – v prozrazení básníkovy pseudonymu Norbertem Mrštíkem. K tomuto tvrzení vede Králík svědectví korespondence Petra Bezruče s Janem Herbenem. Korespondence spolu s rukopisy začínají hrát v datačních teoriích dominantní roli.

Z hlediska datace pomohl rukopisný materiál především potvrdit některé úvahy o chronologii básní. Na základě vlastností podložky, na níž jsou psány Bezručovy básně, stanovil Oldřich Králík tři nestejně skupiny. První a nejstarší vrstvu tvoří podle něj básně Den Palackého, Škaredý zjev a Jen jedenkrát, jež jsou všechny psány na „*silném a tuhém*“ papíru. Druhou rozsáhlejší skupinu tvoří básně známé buď z otisků v první polovině roku 1899 či identifikované Kubisovým zápisníkem pro velkou únorovou zásilku. Jedná se celkem o 34 básní, z nichž 11 mezi dochovanými rukopisy chybí – to Králík vysvětluje vesměs (mimo básně Slezské lesy a Kovkop) otisky z let 1919 a dalších let.<sup>24</sup> Třetí vrstvu tvoří básně zaslané

---

<sup>24</sup> Nález rukopisného materiálu vyvolává snahu dobrat se autentické podoby i tam, kde rukopisy chybí. V těchto případech se Králík snaží rukopisnou podobu rekonstruovat. V článku K historii Slezských písní byly ztracené rukopisy rekonstruovány na podkladě otisků (báseň Dombrová I a II) v Československém deníku (1919), Tribuně (1919) a pro některé básně (Osud, Střebovský mlýn, Oni a my) na základě paralelních otisků v Národní práci (1927) a Lidových novinách (1927). Králíkovy rekonstrukce vykazují ojediněle některé odchylky od znění otisků, podklad těchto znění nedokážeme přesně identifikovat, místy se sice shodují s pozdějším zněním (např. verš číslo 26 básně Oni a my s D6a), jindy asi spíše rekonstruují text na základě představy o charakteristikách rukopisů Petra Bezruče a neshodují se s žádnou nám známou podobou textu (v básni Oni a my verš číslo 17 *Bošce místo Bašce*; verš číslo 22 *zalití místo zaliti*; verš číslo 23 *vykypí místo vzkypí*; v básni Osud například verš číslo 2: *Umdlenou šiji o sosnu jsem opřel místo Umdlenou šiji o sosnu jsem opřen*). Králík též stanovuje původní podoby slov, např. sklonění *retech*, které identifikuje s nejstarší vrstvou rukopisů. Tato znění považuje vždy za původní.

a publikované po roce 1903. Z dochovaných rukopisů tedy např. Krásné Pole a Smrt císařova, které jsou psány na papíru, jehož básník do té doby nepoužíval.

Rukopisný materiál umožnil též dataci básní Dědina nad Ostravicí a Opava. Ačkoli byly otištěny až v roce 1901, náleží tyto básně pro způsob dochování do rané fáze básnickovy tvorby. Z hlediska metod datace se zde mohl rozšířit katalog přístupů především o kodikologické výzkumy. K dataci slouží i evidence, přítomnost textu mezi jinými texty datovanými pomocí jiných metod. Dále se ovšem uplatňuje princip podobnosti. Králík pokračuje v dataci na základě „*vnitřních kritérií*“ (Králík 1948a: 163). Například básně Sviadnov I a Par nobile řadí pro převládající pocit zmaru, pesimismus a zoufalost mezi těšínské písně a jejich vznik klade tedy do první půlky roku 1899. Báseň Dva hrobníci staví „*podle techniky zamlčených rýmových slov do sousedství Plumlova, který je prokázán začátkem února 1900*“ (tamtéž), tedy zřejmě do druhé poloviny roku 1899.

Objev rukopisů – spojený se snahou, pro Králíka příznačnou, jít ad fontes – umožnil též přesnější prozkoumání a zhodnocení vývoje textu. Především si však Králík všimá vývoje od rukopisu zaslání do redakce po časopisecký otisk, tedy ozřejmění jednotlivých změn, jejich motivace a původce. Vedle toho uvažuje i o jejich prospěšnosti. Ve stopách Mukařovského studie sleduje „slohové procesy“. Změny jsou charakterizovány svým cílem, směřují k ustalování kolísajících jevů, zlogičtění výstavby, odstraňování paralelismů a responsí. Poslední typ souvisí podle Králíka s potlačováním hudebnosti, k čemuž přispívají i změny na rovině interpunkce. Dále si všimá vypouštění veršů vyjadřujících zoufalství a úzkost. Pozornost věnuje původci změny, tedy zda jde o změny autorské či redakční, i jejich motivaci. U autorských vytyká například případy Bezručovy korekce Herbenova zásahu či úpravy vnesené autorem do textu pod tlakem cenzury. U redakčních změn shledává jako motivující například Herbenův odpor k lidovému jazyku. Vyčleňuje tak i dvě vrstvy dialektismů: nářeční prvky původní, které přímo odrážejí básníkův jazyk, a pozdější, jež jsou diktované umělou snahou po lidovosti.

Z hlediska hodnocení změn v Bezručově textu zde Králík odděluje synchronní smysl Bezručova básnického vystoupení od genetiky variant. Na hodnocení estetické účinnosti díla nemají pak genetická zjištění přímý vliv. Proměny textu mohou být podle Králíka

---

Pokud můžeme z těchto několika příkladů usuzovat, Oldřich Králík jde ve svých rekonstrukcích proti časopiseckým otiskům a nad znění známá z dalších zveřejnění na základě rekonstrukce slovníku původních ztracených rukopisů (*Bošce, vykypí*), tvarosloví (*retů*), převažujících aktivních tvarů (*jsem opřel* místo *jsem opřen*). Považuje vůbec pasivní tvary za nepůvodní (např. *zalíti* mění na *zaliti*). Aby se přiblížil představě ztraceného rukopisu, přistupuje Králík ke kontaminaci obou časopiseckých otisků (například u básně Osud řeší Králík verš číslo 5 dle otisku v Československém deníku a analogický jev ve verši číslo 11 dle otisku pozdějšího). Samozřejmě je ovšem kontaminace obou otisků u básně Oni a my, kde v Československém deníku chybí verše 20 a 39–48.

„prospěšné“ bez ohledu na dobu vzniku či jejich původce: „*Návrat k původnímu znění neznamená popřít celý textový vývoj*“ (164). Na Bezručových rukopisech je zvláště cenné, že přináší autentický materiál pro studium vztahu mezi autorovým dílem a „*dobovou strukturou básnickou*“ (170), umožňují poznání původní vrstvy jako „*do sebe uzavřené struktury*“ (164). Pozdější úpravy básní z „jádra“ považuje Králík za výraz snahy po vyrovnávání textu, dochází tak k procesu „*postupných strukturních změn, které expost přetvářely podobu původního jádra Slezských písní*“ (tamtéž). I některé zásahy vnější lze považovat prospěšné. Takový škrt vyvolaný cenzurou má sice za následek, že je zastřena epická souvislost, Králík ho však zde hodnotí jako pozitivní, jelikož „*uvolnil lyrickou energii*“ (169). V této souvislosti přitakává i Horálkovu: „*V umělecké struktuře mohou být některé složky účelné z hlediska funkčního, ačkoli geneticky jde o zásah z vnějška, třeba docela mechanický*“ (Horálek 1947: 166).

Ačkoli zde dominuje snaha zřetelně rozlišit tázání po příčinách změn od jejich hodnocení, stejně jako v případě psychologizace se i zde setkáváme s rozpory. Králík otevírá cestu estetickým hodnocením explikací básníka k vlastnímu textu. O knižním Slezském čísle Králík například říká, že Bezruč „*v něm vstupuje na dráhu upravovatele, ne již bezprostředního tvůrce*“ (161). Autor ani při komponování textů sbírky nejedná aktivně: „*Básník tak vystupuje v podivné úloze sběratele a vydavatele svých vlastních děl*“ a tento postoj „*vysvětluje metodu, s níž Bezruč postupuje při novějších vydáních své sbírky. Není to, přesně vzato, jeho sbírka, jako on sám není estét. Vždyť to jsou zlidovělé písně a Bezruč k nim přistupuje jako filolog nebo filolog-básník po způsobu Fr. L. Čelakovského. Spor o Bezručovy zásahy do textu Slezských písní se tím neodstraňuje, ale jeho postup se ospravedlňuje: nejsou to autorské změny, nýbrž Bezruč jako Čelakovský upravuje grandiózní zpěv slovanského lidu*“ (Králík 1948b: 45–46). Proti snaze o popis a pochopení změn, proti stanovisku: „*Spokojím se s několika náznaky tohoto procesu a nehodlám ani rozsuzovat estetickou účinnost obojí verze*“ (Králík 1947: 42), akcentuje se víc a víc úloha kritika.

Tato proměna perspektivy se projevuje nejvíce ve vztahu ke kompozici: „*Ku podivu se málo nebo nijak neuvažovalo o kompozici Slezských písní, spíše žily některé populární básně samostatným životem, než aby ve vědomí čtenářů a kritiky sbírka byla pociťována jako celek. K této otázce lze říci, že Bezruč projevil tu jako v postoji k samému textu svých skladeb poměrnou pasivitu. V základě uspořádání sbírky určil Herben tím, že obojí Slezské číslo rozdělil na šest částí [...]. Bylo by velmi žádoucí, aby básník při budoucích vydáních opustil nahodilé schéma Herbenovo a vyšel ze struktury své vrcholné tvorby z let 1898–1900. Nepochybně daly by se soustředit organičtější cykly básnické a sbírka by získala na*



*přehlednosti a působivosti. Tak by původní rukopisy nebyly jen materiálem pro vědecké bádání, nýbrž poskytly by východisko pro zvýšení básnického účinu Bezručova díla“ (Králík 1948a: 170). Pokud tedy básník není sám schopen nazřít strukturní principy své tvorby, je žádoucí, aby se „organického“ pořádní díla ujal někdo jiný. Takto nastíněný vztah autora ke kompozici otevírá Králíkovi možnost pokusit se vytvořit vlastní uspořádání, které by odráželo jeho rozčlenění textu „jádra“.*

## III.

### První a druhá edice

*„Bohužel se musíme smířit s tím, že Bezruč v nepochopitelně šetrném ohledu na Herbena ponechal tento chalupnický půdorys a omezil se na to, že nádherné kvádry svého díla všelijak vlepoval a přilepoval k herbenovské chatrči“ (Králík 1952: 379).*

*„Literární věda nemá pouze úkol popisovat a konstatovat, [...] musí mít odvahu i tvořit“ (Králík 1950a: 76).*

### Faksimile

Ačkoli edice faksimilovaných rukopisů byla připravena již v roce 1948, ještě v roce 1950 píše Králík ve své studii Úkoly bádání o Petru Bezručovi: *„Doufám, že budu moci v dohledné době podat příspěvek k takové rekonstrukci. Míním tím faksimile S. P., [...]. Myšlenka tohoto vydání je tato: dát literárním historikům, ale nejen jim [...] možnost poznat jádro Bezručova díla v jeho původní podobě [...] tak, jak tajemný pseudonym posílal básně J. Herbenovi v l. 1899–1900“ (1950a: 74).*

Edice Rukopisů Petra Bezruče z let 1899 a 1900, která nakonec v roce 1950 vychází, přináší rukopisy v podobě, jak vesměs dorazily na redakční stůl Jana Herbena. Jejich vývoj, který se posud Králík snažil osvětlit, chápe editor jako další dějiny textu. Už bezprostředně následující Bezručovy opravy a dodatky zasílané redakci zůstávají v této edici stranou (sloka básně Par nobile a Pole na horách) a jsou i místy negativně hodnoceny. Platí to například pro báseň Dombrová I, o jejíž sloce Králík píše: *„Naproti tomu prostřední strofa, která zřejmě přibyla při úpravě začátkem roku 1900, má zcela odlišný ráz. Motiv tradice (jako např. v Střebovském mlýnu) je plodem dodatečné úvahy, motivuje expost vášeň původně na nic se neohlížející a vlastně brzdí střemhlavý rytmus první verze“ (Králík 1950: 134).*

V této edici se dále rozvíjí estetické hodnocení variant; její intence směřuje totiž k estetické kvalifikaci proměn textu. Původní rukopisy jsou ve faksimilovém vydání představeny nejen jako studijní materiál, ale i jako nejautentičtější podoba díla, nezátížená cizími redaktorskými, cenzurními a „nebezručovskými“ autorskými vstupy, které zas na jiných místech hodnotí Králík paušálně záporně: *„Nic snad už nebrání přijmout velkolepé dílo, jak s neuvěřitelnou prudkostí vytrysklo, vyslechnout vášnivý zpěv, jak se prvotně vydral, netlumený ani policejní cenzurou ani cenzurou estetickou a jazykovou, kterou vykonával*

*úzkostlivý redaktor. To je právě účelem přítomné edice, soustředit vše, co je dostupné z díla nejvlastnějšího Bezruče, a obnovit původní životnou perspektivu oněch měsíců, v nichž se pro básníka zastavil čas, ale které budou věčně mluvit k čtenářům“* (Králík 1950: 138).

Edice Rukopisů Petra Bezruče z let 1899 a 1900 je dále charakteristická tím, že prakticky všechna chronologická zjištění se zde opírají o korespondenci Petra Bezruče s Janem Herbenem, respektive o úryvky, které si Králík stačil opsat od Ivana Herbena před jeho emigrací. Korespondence osvětluje pozadí únorové zásilky z roku 1900. Existenci básní pro první půlletí, jež nebyly v té době publikovány, dosvědčuje explicitně (Dědina nad Ostravicí, Opava, Dombrová I /zaslaná 12. května 1899 ovšem předjatá již formulací v dopise z 24. března 1899/, Motýl, Červený květ), formulačními shodami mezi texty dopisů a básněmi i citacemi (Par nobile, Praga caput regni) či narážkami (Dva hrobníci, Sviadnov). Korespondence tak slouží jako komentář ke vznikající poezii. Informace z korespondence prokreslují jasněji zásilkový čas – kombinací údajů lze též, jako například u básně Dombrová I, zasadit napsání básně do rozmezí mezi zmínkou předjímající základní motivy básně a jejím odesláním redaktoru Herbenovi – a dosvědčují i existenci některých básní pro první půlrok 1899.

Naopak dopis z 8. dubna 1900 vrhá stín nejasností na Bezručovy počátky. Básník v něm Herbenovi sděluje, že tři rané básně chtěl již dříve tisknout pod pseudonymem Smil z Rolničky, tedy pod pseudonymem, který známe z jeho pozdější tvorby od roku 1904. S touto ranou smilovskou podobou spojuje Králík předně Domaslovice, a pak na základě podobnosti ve způsobu, jímž je pojmenován „neznámý“ bůh, i Klec. Prostřednictvím těchto básní, které jsou psány na tuhém kartonu shodném s básněmi první zásilky, vrací se Králík k záhadě chybějících čísel. Jestliže dosud usuzoval, že jimi byly básně Labutinka a Idyla ve mlýně, a datoval tak zásilku k roku 1904, nyní rozpracovává i druhou možnost: „*Kdyby šlo pouze o básně, které jsou zachovány dnes pod čísly III. a IV., tj. Domaslovice a Klec (II. je epigram Pod obrazem Prokopovým) nebylo by to [že Bezruč zaslal roku 1904 rukopis psaný v roce 1899] nijak nemožné. Snad je můj dohad, co byla čísla I. a V., nesprávný a rukopis byl skutečně napsán před rokem 1899 nebo na samém jeho začátku“* (Králík 1950: 130). Z básní, které byly později pod pseudonymem Smila z Rolničky otištěny, uvažuje Králík o básni Papírový Mojšl.

Vývoj básníka před rokem 1899 je vykreslen skrze proměnu stylizace, od figury hořkého pozorovatele Smila z Rolničky, která je spojena s Brnem, k těšínskému patosu, jenž se následně zlomí v původní smilovskou střízlivost. Hranicí mezi oběma typy, která vyznačuje proměnu mezi prvotním Smilem identifikovaným s básní Klec, je jambická báseň

Jen jedenkrát. Jamb je však podle výkladu K. Horálka možno považovat „za různotvar trocheje“ (132).

Nechceme zde však zacházet do podrobností metrických sporů o Bezručovu poezii. Důležité je, že tato argumentace umožňuje Králíkovi črtat vývoj Bezručovy metriky od smilovských trochejských začátků k daktylským básním počátku roku 1899 a následnému narůstání trochejů od Setkání z února k trochejským básním z dubna a května (Jedna melodie, Tošonovice, Rektor Halfar, Dva hrobníci, Dombrová, 70 000, Z Ostravy do Těšína).

I další formulace z dopisů Herbenovi osvětlují vývojovou linii. Na konci dubna 1899 například Bezruč sděluje: „*Těšínsko už dochází, už je Motýl a Červený květ*“. Z toho Králík resumuje: „*Tyto písňové útvary básnické by bylo jinak těžko zachycovat do vývojové formule, avšak citovaná věta nasvědčuje tomu, že písňová forma byla básníkem zamýšlena jako reakce na ‚těšínský‘ (a ‚ostravský‘) patos*“ (135).

Na jedné straně je zde vývojová posloupnost stavěna, na druhé se však na podkladě korespondence poněkud rozsypá. Podle vlastního sdělení Petra Bezruče v dopise z 8. dubna 1900 vznikl Kovkop dříve než básně Den Palackého i Škaredý zjev: „*byl by býval Kovkop první přeškrtnut; tento byl napsán prvý. Před Dnem Palackého, před Škaredým zjevem.*“ Tím se narušuje původní koncepce chronologické posloupnosti těšínských a ostravských písní. Králík musí tedy z představy vybudované na proměně autostylizace slevit: „*Básníkovu svědectví zajisté je potřeba respektovat, i když boří pěkně naryšované schéma časové posloupnosti dvou typů básní. Ve shodě se svědectvím je struktura Kovkopa; zvláště jeho vášnivý refrén jej staví do nejbližšího sousedství básní, jež napsal ‚těšínský‘ Bezruč. Ponechávám příštímú strukturnímu rozboru k rozhodnutí otázku, zda ‚ostravské písně‘ prostupují bez zřetelného specifického odlišení ‚těšínskou‘ vrstvou, či zda ji nějak obstupují*“ (136).

Oslabuje se tím původní triadické uspořádání těšínských, ostravských a beskydských písní, k nimž byly přiřčeny básně navazující na lidovou píseň. V prvních dvou skupinách již nelze vidět po sobě následující úseky básníkovy tvorby. Lidové písně sice první skupinu těšínských básní neprostupují, nýbrž na ni navazují, chronologicky se však mohou překrývat s ostravskými básněmi (které ovšem splývají s těšínskými čísly). Mohly vznikat i souběžně s beskydskými písněmi.

Králíkovo původní vývojové schéma se komplikuje, složitější se stává i obhajitelnost takto vymezených skupin. Před editorem stojí otázka, buď zruší přechod mezi oběma skupinami a bude usilovat na základě zmínek, narážek a přímých dokladů o poznání

chronologie vzniku každé básně Slezských písní bez již vytvořených skupin.<sup>25</sup> Druhá možnost, kterou Králík volil, zachovávala jako samostatné skupiny těšínské a ostravské básně, jež ovšem ztrácejí chronologické zajištění. Převážila zde snaha uspořádat „jádro“ básní Slezských písní organičtěji. Proti uspořádání, které představilo Slezské číslo z roku 1903 a na jehož osnově byla sbírka budována dále, stojí zde kompozice vycházející částečně z rozdělení tvorby z let 1899–1900 na písně těšínské, ostravské, beskydské a strofické v duchu lidové poezie.

Tyto skupiny byly ovšem vymezovány ve studii, kde nebylo nutné vést přesné hranice. Králík mohl dosud pracovat s poměrně pružným schématem, kde se kolem typických básní vrstvily v kruzích ostatní. Ty v různé míře rozvíjely motivy, jež se staly pro písně těšínské, ostravské a beskydské konstitutivní. Při průmětu tohoto modelu Slezských písní do edice došlo podle našeho názoru k oslabení významu vztahů, též vznikla potřeba zařadit do vyčleněných skupin veškeré básnické texty. To ovšem zvýraznilo mechaničnost uspořádání. Králíkův model ukazoval, domníváme se, příliš mnoha směry, než aby se dal v praxi snadno převést do edice.

Takto vyčleněné skupiny se stávají samostatnými, na chronologii nezávislými skupinami: „*Třebaže si dobře uvědomuji, že ono rozlišení na vrstvy se nekryje s časovou posloupností Bezručova díla, že zvláště těšínské a ostravské písně se geneticky prolínají, jistě ony čtyři skupiny mají samostatnou platnost nezávisle na chronologických skutečnostech a dohadách. Ovšem i při tomto pojetí čtyř oddílů jako druhových skupin a nikoli časových vrstev mohou se ozvat námitky proti zařazení některých básní, tím spíše, že zřetele chronologické nebyly docela opuštěny ani v tomto vydání. Přesto doufám, že se většinou dostaly k sobě básně vnitřně příbuzné, že vznikl celek dosti ústrojný*“ (Králík 1950: 139–140).

Vymezení čtyř skupin, které se opíralo o chronologii, tuto oporu ztrácí, osamostatňuje se a mezi oběma koncepty vzniká hiát. Domníváme se, že to byl i důvod, proč Králík nekomponoval básně výhradně podle rozvržení na písně těšínské, ostravské, beskydské a lidové, nýbrž „*základní čtyřdílné schéma bylo prokresleno na přelomech samostatnými vložkami. Při dokumentárním rázu této edice bylo přirozené, že v čelo souboru byla postavena nesmrtelná trojice básní, jimiž se Bezruč přihlásil v lednu 1899 Herbenovi a české literatuře a které byly při prvním otisku zkonfiskovány. Mezi těšínské a ostravské písně byla položena*

---

<sup>25</sup> K tomu se pojí i nesnáze založené datace. Pro určení chronologie vytváří Králík kontrastní skupiny na základě přítomnosti versus nepřítomnosti sledované vlastnosti. Směřuje tedy nutně k binárnímu rozložení, jež mu tak „samo“ vytváří a potvrzuje polaritu první a druhé poloviny roku 1899. Nutně se proto musí drolit vyhraněnost triadické struktury písní těšínských, ostravských a beskydských ve prospěch uspořádání binárního: na jedné straně promíšené těšínské a ostravské básně a na straně druhé beskydské a lidové. Stojí tak čtyřicet básní z doby před zlomem v polovině roku, proti čtrnácti, které vznikly po létě 1899.

*mohutná trilogie Já, ukazující všemi směry Bezručovy tvorby. Konečně za beskydské písně byly zařazeny básníkovy tvůrčí manifesty a zповědi. Tento oddíl by se dal rozšířit hlavně o dvě básně. Jednu z nich, Červený květ, jsem postavil na závěr těšínských písní, kam patří podmínkami svého vzniku, druhou, básni Didus ineptus, jsem ukončil celou knihou. Je to zajisté v původní intenci samého básníka, který dal v prvním vydání Slezských písní básni Didus ineptus postavení epilogu“ (140).*

Dochází tak k dalšímu rozmlžení vyčleněných skupin, těšínské písně Den Palackého a Škaredý zjev jsou odděleny od vlastních těšínských písní, které byly konstituovány právě na jejich podkladě, a jsou na základě chronologie zásilky předřazeny v samostatném oddílu. Tak i báseň Já, která byla více méně ve skupině básní těšínských, je vyčleněna mimo ni. Těšínská Jedna melodie a ostravský Úspěch vytváří s básni Čtenáři veršů samostatnou skupinu manifestů a zповědi, tj. v intencích Slezského čísla oddíl nazvaný Básník. Proti chronologii je řazena nejen báseň Kovkop, o níž jsme již mluvili, mezi písně ostravské, ale například i báseň Tošonovice, která, ač je datována do dubna až května 1899, je řazena mezi lidové písně typické pro druhé půlletí roku 1899. Do edice jsou pojaty i básně, které Králík datuje do pozdějších období; zmíněný Didus ineptus zasláný do Času až v roce 1902, Zem pod horama datovaná rokem 1909 i nedatované básně Markýz Géro a Koniklec. Králík k jejich zařazení do edice uvádí: „*Přesto jsem tyto básně do knihy pojal, protože se mi zdají integrální součástí Bezručova díla a těžko bych si bez nich představil Slezské písně“ (139).*

Do kompozice rukopisů se promítlo tedy několik koncepcí. Konkuruje si zde uspořádání chronologické s kompozicí na základě představy o čtyřech základních polohách autostylizace, vedle toho je zde snaha vytvořit nový vstup a epilog sbírky (Didus ineptus), z básní, které v tomto exponovaném postavení tradičně nestály.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Vedle recenze Drahomíra Šajtara (1950), která si všímá především dalších perspektiv bezručovského bádání, a to hlavně na poli sporů o charakter jeho díla, stojí za povšimnutí rozsáhlá úvaha Artura Závodského (1951). Ten posuzuje Králíkovu knihu ze dvou aspektů, za prvé se věnuje závěrečné Králíkově poznámce a chronologickému vymezení „jádra“. Do devadesátých let Závodský posouvá vedle Domaslovic i Kyjov, a to na základě zjištění, že v Kyjově pobýval básník v roce 1896. Závodský tedy předpokládá, že mezi zážitkem a napsáním básně není velká časová distance. K těmto „raným“ básním připojuje Závodský i Ostravu a „jiná čísla“, a to bohužel bez zdůvodnění. Domnívá se sice, že je možné, aby Bezruč nosil inspiraci v hlavě i léta, současně však dovozuje, že „*možná, že ji [látku Slezských písní] také v náčrtcích svěřil papíru. Ty pak prošly kolikeroou změnou. Znění básní, které se dostalo do tisku, vytrysklo na podzim a v zimě let 1898 a 1899. Leč také potom Bezruč svoje básně opravoval a upravoval a někdy velmi podstatnou měrou. To, s čím se setkáváme u Bezruče po uveřejnění básní, můžeme, myslím, oprávněně promítnout i do doby před uveřejněním básní“ (154).*

Tato dedukce je sice problematická, avšak některá místa rukopisů opravdu nasvědčují, že se nejedná o definitivní texty. Jsou v nich ponechány varianty, na jejichž základě je na místě předpokládat existenci starších náčrtů. Tu dosvědčuje i korespondence Petra Bezruče s redaktorem a tuto hypotézu podpoří i pozdější Šajtarův nález několika rukopisných fragmentů. Předpoklad, že existovaly v dané chvíli nedostupné náčrtky, není v rozporu s Králíkovými úvahami. Vlastní Závodského polemika se koncentruje k prodlužování tvůrčího procesu, které zde Závodský naznačuje tím, že ona „*jiná čísla*“ datuje do období před rokem 1899. (V Závodského konstatování,

Podlomením chronologicky budované triády těšínských, ostravských a beskydských básní se uvolňuje zároveň prostor pro nové pokusy o poznání geneze sbírky, které se jako ke zdroji informací obracejí ke korespondenci a sběru dalšího biografického materiálu. Tento obrat je provázen skepsí v možnost úplného odhalení chronologie vzniku sbírky: „*Třebaže se mi snad podařilo dosáhnout značné pravděpodobnosti v chronologickém zařazení nejvýznamnějších Bezručových básní, absolutní jistoty nebylo dosaženo a asi hned tak dosaženo nebude*“ (75). Jako hlavní úkol bádání o Petr Bezručovi, jak se jmenuje i přednáška, z níž citujeme, tak Králík neklade další chronologické členění „jádra“, které by se pokusilo zacelit původní chronologický nárys. Cílem je pro příště jen „*stanovení spodní i horní hranice ústředního období básnickovy tvorby*“ (tamtéž). Králík si totiž uvědomuje, že vedle básní, které se staly úhelnými pro stavbu chronologického modelu, vznikaly pravděpodobně souběžně epigramatické básně, které „*by mohly být napsány kdykoli dříve nebo později*“ (tamtéž). Zdá se tedy, že ačkoli neopouští původní rozvržení „jádra“ na vrstvy písní těšínských, ostravských, beskydských a básní písňových, vzdává se snahy prohlubovat chronologii „jádra“ a přesouvá pozornost na zjev Smila z Rolničky, který rámuje, ale i částečně prostupuje vlastní „jádro“ Slezských písní.

Jako by síla vlastního autorova svědectví z jeho korespondence s Janem Herbenem a důsledky zjištění postavených na dokumentárním materiálu vedly i ke změně směru dalšího Králíkova výzkumu. Králík opouští, jak již bylo naznačeno, přístup své první bezručovské

---

že básně sice „*vytryskly*“, ale pouze ve znění, které předtím prošlo „*kolikerou změnou*“, je podle nás zřejmý rozpor.)

Za druhé se Závodský věnuje i kompozici a zařazení některých básní. Proti zařazení Kubisova opisu básně Kovkop namítá, že je málo přesný a nespolehlivý. (Bez znalosti původního rukopisu je to ovšem tvrzení jen málo podložené.)

Důležitější námitky jsou proti zařazení básní „*s tematikou opavského Slezska (např. Opava, Hrabýň, Hučín)*“ (155) mezi těšínské písně. V situaci, kdy, jak jsme již zdůraznili, ztratilo rozložení na čtyři skupiny chronologické oprávnění, získává na významu místní vymezení skupin podle toho, zda se básní o Těšínsku, Ostravsku či Beskydech. Vrací se tak opět v hlavních obrysech Herbenovo rozvržení, když Závodský zcela logicky volá po restituci oddílu Na Opavsku ze Slezského čísla. Závodský též nesouhlasí s položením první zásilky do čela místo tradiční „*navštívenky*“, básně Červený květ. Ačkoli navrhuje založení nové „*opavské*“ skupiny básní, o základech nové kompozice, které takové místní vymezení umožňují, poznamenává, že je to třídění značně schematické.

Závodského kritika je i dále poněkud rozporuplná. Autor sice tvrdí, že „*Bezruč se snažil proměnami uměleckého tvaru zabránit monotoničnosti své tvorby. Do tohoto nebezpečí Králík svým rozumovým seřazením čísel mnohdy upadá*“ (tamtéž), navrhuje však komponovat celé Slezské písně znovu, a to na základě estetického kritéria, které by budovalo sbírku jako „*účinný umělecký celek*“ (tamtéž). Závodský tedy sice odmítá Králíkovo členění a má pochopení pro rozvržení Bezručovo, nebrání se však překvapivě úvahám o novém uspořádání, které dokonce považuje za nutné: „*Otázka umělecké kompozice Slezských písní bude musit být arci jednou řešena, například tehdy, až bude tato klasická kniha vydána v Národní knihovně*“ (tamtéž).

Rozporuplný dojem vyvolává i Závodského stanovisko k dalším změnám textu – i když zde je váhání na místě – příklady podle něj ukazují, že Bezruč „*do svého textu zasahoval podstatně, že svoje básně neustále*“ (zdůraznil MK) „*umělecky dotvářel*“ (157), některé změny však připomínají „*filologa-staromilce*“ (156). Takovéto protimluvy nevznikají jen tak, mohou být příznakem, domníváme se, nevyjasněné kompetence editora u Závodského. Přes všechny rozpory v jeho kritice je zřejmé, že Králíkův první pokus o uspořádání Slezských písní nebyl přijat příznivě. K negativnímu hodnocení této kompozice dospěl ovšem i sám Oldřich Králík.

studie a upřednostňuje zjištění vyvozená z autentických biografických údajů. Králík tak považuje za důležité znovu vymezit svou metodu genetického studia proti pozitivismu: „Myslím, že nebude pochyb o tom, že je dále potřebí shromáždit co nejvíce chronologických dat o Bezručovi. Zde už se stýká studium vlastního básnického díla s poznáváním básníkova života. Ať se bráníme vpádu biografického materiálu do literární vědy, jak chceme, bez biografických dat se těžko obejdeme. Básnické dílo nelze dobře odoperovat od básníkovy osobnosti, nelze je trvale udržovat pod vývěvou. Chceme-li být vědečtí, musíme být historičtí, a chceme-li být historičtí, musíme pracovat s konkrétním časem, s časem básníka a ovšem i časem čtenářů. U Bezruče je velevýznamným pramenem pro chronologii jeho díla korespondence rodinná a s J. Herbenem. [...] Korespondence a jiných životopisných dokumentů nemíním používat samoučelně, neboť zajisté dílo a život jeho tvůrce nejsou v takovém kauzálním nexu, jak si představovali pozitivisté. Objasnil bych své mínění přirovnáním. Archeologové rovněž nemají bezprostřední zájem o geologii, ale bez geologie by neměli pomůcky pro časové zařazení nálezů lidské práce. Analogicky biografie literárním historikům může a musí sloužit tak jako archeologům geologie. Tím, že umístíme určitou báseň do určité životní časově zjistitelné situace, dostáváme chronologický průřez. A tím zároveň získáváme cenné synchronie, které jsou v archeologii a protohistorii tak nesmírně důležité, myslím v našem případě na synchronii s obecnější situací a dynamikou sociální, politickou a kulturní“ (76–77).

Úkolem literární vědy je tedy podle Králíka prozkoumat za pomoci veškerých, i biografických údajů a s vědomím vlastních datačních cílů celou historii sbírky. Do obrazu Slezských písní náleží celá jejich historie, od rukopisů přes časopisecké ke knižním otiskům se všemi zásahy autorskými i neautorskými. Ovšem, nedá-li se obraz Slezských písní ztotožnit s žádnou z podob sbírky, není vyčerpán ani úhrnem všech existujících textů, „musí být teprve [jako vlastní] básnický čin Bezručův, [jako] jeho nejvlastnější dílo, rekonstruován“ (74). Pro úvahu, jaký text má být podkladem rekonstrukce, vyplývají kritéria, která jsou koncentrována ve větě: „Čím více důležitosti připišeme období 1899–1900, v němž alespoň já vidím těžiště Bezručova tvoření, tím závažnější bude prvotní text“ (76).

Králík tak podává další komentář ke své faksimilové edici. Rukopisy jsou nejen nutným doplňkem obrazu Slezských písní, jsou však i nejbližší autorově intenci a na základě literárněhistorických kritérií jsou považovány za vhodný výchozí text. Králík připisuje letům 1899–1900 zásadní důležitost snad i proto, že v tomto období jsou básně „jádra“ Slezských písní nejuplněji, nejlogičtěji vpjaty do synchronie se sociální, politickou a kulturní dynamikou. Ačkoli k pozdějším proměnám textu Králík nechce přistupovat „šablonovitě“



(76) a nemíni přeceňovat původní verzi, je zde již naznačena cesta, kterou se Králík bude ubírat. Výchozím textem bude pro něj rukopisné znění, kardinální otázkou budou další změny textu, způsob jejich vymezení a hodnocení.

## Druhý pokus o členění „jádra“ Slezských písní

Vracíme se nyní ke kompozici „jádra“ Slezských písní, jak se o ni nově ve sborníku věnovaném výročí básníka<sup>27</sup> pokusil Králík v roce 1952. Do nového rozčlenění „jádra“ Slezských písní se pouští s vědomím, že „*při chronologii, neexistují-li básníkovy zápisníky a podobné památky, nelze ovšem dosáhnout naprosté přesnosti na den a na hodinu, konkrétně řečeno, nelze sestavit Bezručovy básně z let 1899–1900 do spolehlivé posloupné řady*“ (Králík 1952: 376). Následuje kritika uspořádání vycházejícího z rozšíření zeměpisného aspektu třídění „jádra“ Slezských písní na těšínské, ostravské a beskydské písně doplněné básněmi lidovými. Tato stratifikace byla koncipována pro chronologické vymezení s tím, že tento zeměpisný aspekt byl jedním z mnoha rysů, jímž byly skupiny utvořeny, ale dal těmto skupinám jméno. Kompozici je třeba hledat na odlišném průmětu díla Petra Bezruče, je podle

---

<sup>27</sup> Velevýznamnou prací ve sborníku je Fickův text *Změny v textu Slezských písní*. Viktor Ficek zde srovnal texty básní Slezských písní od znění rukopisného, přes obě Slezská čísla, až po vydání v Československém spisovatelci z roku 1952. Stranou ponechal, i když jen zčásti, časopisecké otisky a vydání, na nichž básník neměl přímou účast (s výjimkou chicagského vydání). Srovnání je vedeno proti poslednímu vydání s představou básníkovy postupného souvislého hledání lepšího a přiléhavějšího výrazu: „*Bezručova práce nad textem je přísná a pečlivě promyšlená. Básník provádí změny a trvá na nich i přes nesouhlas kritiky a čtenářstva. Cítí odpovědnost za každé slovo svého díla a dospívá k stále větší prostotě, jasnosti a většinou působivosti, hodné tvorby, určené nejširší obci čtenářské*“ (392). Nesmíme však zapomenout na to, že se zde jedná o příspěvek do sborníku k básníkovu životnímu jubileu, tento fakt jistě ovlivnil i hodnocení změn. Změny zde, a to je zajímavé pro konstrukci různocnění i pro dobové nahlížení na výklad změn textu, rozděluje Ficek na několik druhů dle závažnosti (od proměn rozsahu básně až ke změnám interpunkce) a dle jejich motivace (shledává zde například snahu po větší „*konkretizaci a zdůraznění reality*“ (tamtéž), s níž souvisí dle něj i nahrazování obecně českých výrazů výrazy nářečními, či tendenci „*po jazykové správnosti*“ (394).

Uspořádání aparátu též odpovídá citěné hierarchii jevů, v první části uvádí změny většího rozsahu včetně změn v pořadí slov, následují hláskoslovné, tvaroslovné a pravopisné změny, odchylkám v interpunkci je věnován závěrečný samostatný odstavec.

Tato studie představovala až do roku 1967 nejúplnějši soupis diferencí Slezských písní a stala se podkladem pro diskusi o hodnocení změn, kompozici i výchozím textu Slezských písní, jak o ní bude pojednáno dále.

Sborník obsahuje též tři práce Artura Závodského (1952, 1952a, 1952b), z nichž nejcennější, *Ke genezi některých Bezručových básní*, se pokouší o dataci básní *Nápis na hrob bojovníkův, 1864–1904*, *Sviadnov I* a *obou Dombrových* na základě reálného pozadí, které se stalo předlohou Bezručových básní. Závodský zde jako i jinde přímo navazuje na zjištění i metodologii Aloise Adamuse, cílem však není jen objasnění chronologie a rozšíření skupiny básní, jejichž vznik lze hledat v letech před rokem 1898, ale i charakterizace povahy Bezručova realismu. Závodský dochází ke zjištění, že některé básně jsou bezprostřední reakcí na události (Dombrová), a promítá tato genetická zjištění i na další básně (Ostrava, Kyjov, Domaslovice). Připomeňme jen, že s tímto Závodského postupem jsme se již setkali u úvah nad rukopisy, kdy z pozdější Bezručovy práce nad jeho texty usuzoval na jejich vývoj v náčrtcích. Další Závodského příspěvky, především náčrt studie *Realismu Bezručovy poezie* jsou polemikou o realistický výklad Bezručovy poezie. Závodský zde v polemice se Strakošem charakterizuje Bezruče jako realistu, místy ve šťastných chvílích Bezručovy tvorby i málem jako realistu socialistického.

Králíka třeba nalézt „pravou osu, podle níž se dá rozvinout logicky přebohatý vějíř udivujících variací na základní téma, na hluboce podmíněný tvárný typ. Ať už si představujeme kompozici básnické sbírky jakkoli, buď jako zesilování účinnu jednotlivých čísel sourodým susedstvím, buď jako vypichování básní kontrastním okolím, musíme nejdříve se domluvit, co je sourodé, co je kontrastní, jedním slovem, musíme vědět, co je co“ (381).

Oddíly navržené ve studii Kompozice Slezských písní jsou průmětem diferencí založených z části na intenci první zásilky, tedy na stanovení tří rozdílných typů poetiky. Králík předpokládá, že první zásilka obsahovala i tři základní a rozdílné polohy básnickovy tvorby a že v jádru naznačila básníkem zamýšlenou kompozici sbírky. Za prvé je to oddíl ukazující od Petra Bezruče z básně Škaredý zjev k dalším podobám této stylizace – Petru Dombrovskému a Ondráši. Básně se zoufalým hrdinou, jenž je „pohlčen přítomným okamžikem zápasu, [...] až do nepřičetnosti ovládnán prudkým hněvem, vztekem nebo pomstychtivostí“ (382) – básně „geniálně patetické“ (384). Podstatnější než jméno hrdiny básně (Petr Bezruč, Petr Dombrovský či chudobný goral z Beskyd) je vlastní rozlišení básní, v nichž tito hrdinové vystupují v ich formě („já Petr Bezruč“ z těšínského Škaredého zjevu a „Já kopu, já pod zemí kopu“ z ostravského Kovkopa) či v oslovení („Bezručí Petře – kdo ubil tvou ves“ z druhé části básně Já, „Dombrovský, dost už je vodky“ z básně Pětvald II a místo goralu Ondráš držený jen ve třetí osobě).

První oddíl i následující jsou definovány jako řez původním rozčleněním na písně těšínské, ostravské, beskydské a lidové, kteréžto členění se zde uplatňuje různě silně uvnitř každého nového oddílu (nejsilněji v prvním). V prvním oddílu jsou tedy básně těšínské (Škaredý zjev, Michalkovice, Kdo na moje místo, Leonidas, Dombrová II a Osud) s básněmi ostravskými (Kovkop, Ostrava, Pětvald II a Oni a my), beskydskými (Uhni mi z cesty, Ondráš a Dvě dědiny) a báseň Já. Básně těšínské a ostravské se prostupují, vedle sebe stojí básně v první osobě a básně držené v er formě. Druhý oddíl je definován kontrastním viděním, které srovnává, glosuje a vyčítá. Základní básní tohoto oddílu je báseň Den Palackého psaná též jako většina básní pojatých do tohoto oddílu (kromě Kyjova) v první osobě. Třetí oddíl je založen intimní básní Jen jedenkrát.

Tyto tři oddíly se uvnitř člení dle stanovené chronologické posloupnosti na básně těšínské, ostravské, (které vznikají spíše souběžně, i když Králík předpokládá, že postava Petra Dombrovského se objevila až po Petru Bezručovi), a básně beskydské a lidové. Rozložení je doplněno čtvrtým oddílem, který soustředí básně s tematikou zpovědi básníka (ačkoli by se daly většinou začlenit mezi básně intimní); pátým oddílem pojímajícím baladická čísla, která tradičně stojí vedle sebe, a oddílem šestým, jenž zahrnuje básně-

invektivy vůči cizákům nebo Praze a odrodilcům. V těchto oddílech se variují témata, invektivní básně obsahují těšínský útok Dědina nad Ostravicí i ostravská podoba v básni Markýz Géro. Zde jde o třídění stavějící na poznání charakteristik díla, cílem je vyšší estetická účinnost, přičemž oddíly vznikají přiřazením na základě variací, nikoliv kontrastní výstavbou.

Z hlediska datace přináší tato studie pokus o časovou atribuci básní Koniklec, Markýz Géro, Zem pod horama a Didus ineptus, pro něž chybí v dvouletí 1899–1900 vnější evidence. První dvě klade Králík „*bez rozpaků*“ (377) do roku 1899. Didus ineptus na základě shody mezi náladou vyjádřenou v básni a dopisem z roku 1901 datuje do roku 1902, kdy byl zaslán Herbenovi, tj. zde se přibližně shoduje čas zaslání s datací vzniku. Zem pod horama je datována zmínkou o hrdinovi básně v dopise z 8. dubna 1900. Druhé dvě svou datací překračují hranici „jádra“, které je uzavřeno zásilkou z února 1900. Básně datované po této zásilce (Didus ineptus a Zem pod horama), které vznikly těsně po roce 1900, nemají již „*geniální lehkost a bezprostřednost zápalných nejbezručovštějších čísel, upadají do jisté výrazové preciozity*“ (377). Rytmicky tyto básně podle Králíka již odkazují k pozdějším macharovským číslům (tamtéž) a spadají do „*pozdější představové a pocitové sféry básnickovy*“ (tamtéž).

Objevují se tu tedy ještě ve větší míře nežli dosud kritéria estetická: pro rok 1899 až únor 1900 je typická „*geniální lehkost*“, naopak pro básně pozdější „*výrazová preciozita*“. Ačkoli Králík několikrát vymezil svou metodu v protikladu k psychologizujícím interpretacím, přibývají jak kritéria psychologická, tak i biografická, jež souvisejí s pocity básníka.

Králík se pokouší o novou dataci básní z únorové zásilky roku 1900. Vedle básní datovaných autorem (Kovkop) obsahuje tato zásilka i básně bez datace. Zde jsme podle Králíka odkázáni opět na „*vnitřní kritéria*“ (tamtéž). Slezské lesy a Vrbice nejsou podle Králíka „*v nejvlastnějším smyslu*“ (tamtéž) těšínské a Uhni mi z cesty patří mezi ostravské básně, nikoli mezi básně beskydské. Zde lze jen těžko soudit, o jaká kritéria se Králík opírá. Pro Uhni mi z cesty, tj. pozdější Ty a já, dedukujeme, že pro její přeřazení do ranější fáze tvorby Petra Bezruče mluví ich forma, která zakládá první oddíl nové kompozice, a též snad její blízkost ke Kovkopovi (například v druhém a třetím verši: „*Černé mám ruce a vlhké mám šaty, / kovkopem já jen a velmožem dnes ty*“), jehož datace se též posunuje blíž k začátku básnickovy „*bezručovské*“ tvorby. Slezské lesy a Vrbice řadí Králík k pozdějším fázím Bezručova psaní možná pocit rezignace zaznívající například v posledních verších druhé

básně: „já to víc neslyším, co je mi po to, / co je mi po všem.“ Nově váhá Králík nad časovým určením básně 70 000, která je blízká básni Slezské lesy.

Ve výkladu jednotlivých skupin se vedle analýzy autostylizace a pozorování motivických shod objevuje ideový výklad, který vede Králíka k novému řazení či jen opětné interpretaci některých básní. Jak napsal Felixi Vodičkovi v dopise z 3. srpna 1955: „*Ideovost pro mne je něco, co není ideologický nátěr, tendence díla, nýbrž co je v samých jeho základech, v rytmu a skladu slov. Snad беру příliš doslova poučku, že poezie je myšlení v obrazech. Věřím doslova a do písmena, že poezie je myšlení, činnost v podstatě ideová*“ (Králík 1955). To se týká například Vrbice: „*V této záhadné básni je navrženo tolik rozporů, že se těžko orientujeme. Samo vidění smrti je hádankovitě nelogické. Když Ukřižovaný, nač ještě medúzovitá děvucha? Když ocet, nač soporificus papaver? A hlavně, když Ukřižovaný, kde je vykoupení?*“ (387). Báseň odporuje podle Králíka „*celé linii Bezručova ústředního díla*“ (tamtéž) – jak mohl autor básně Kdo na moje místo? položit na konec básně Vrbice verše plné rezignace? Příčiny shledává Králík v tom, že „*singulární kristovský přízrak*“ (tamtéž) nemůže pojmout „*do sebe celou slezskou skutečnost*“ (tamtéž). Důvod je ovšem též spatřován v otřesu, který básníkovi způsobil Praskův útok: „*Její hluboká vykořeněnost, její vnitřní roztrženosť se dá snad takto nejlépe vysvětlit*“ (tamtéž). Králík pak pod dojmem této souvislosti převypráví obsah básně, jako by byl přímou odpovědí na kritický úvodník, doplní repliky závorkami s ukřivděným komentářem, např.: „*skoro jsem už vykrvácel pro Slezsko, (ale vy mě tupíte a posmíváte se mi, zaháníte mě)*“ (tamtéž). Báseň je pak obrazem myšlenkového postupu.

Dostáváme se tak k interpretacím podloženým biografickými údaji, jichž v Králíkových interpretacích začíná valem přibývat. Při rozřazování básní do jednotlivých oddílů Králík rozděluje básně ještě do dvou skupin. Na básně, které mohou být „*autobiografickým dokumentem*“ (384), jako je jím například Hučín, v jehož „*naprostou upřímnost [...] musí uvěřit instinktivně každý čtenář, musí vnímat neklamně osobní přízvuk*“ (tamtéž), a básně (např. Návrat), u nichž je první osoba prostředkem stylizace. Vyčleňuje se zde skupina básní, vymezená dojmem autenticity, jež vyvolává patrně shoda s dalšími materiály, především korespondencí, nebo soulad s biografickými údaji. U těchto básní je patrné nebezpečí biografizace jejich výkladu, jak jsme o něm již mluvili, nebezpečí, které si Králík sám pojmenoval literárněvědným pozitivismem.

Králík ani zde, když navrhuje novou kompozici sbírky, není na poli běžné ediční praxe. Jeho činnost není primárně zaměřena na úkol uspořádat nově „jádro“ Slezských písní: „*I kdyby se můj plán na uspořádání sbírky prakticky nerealizoval, snad jsem přispěl*

*k odhalení nových vztahů, které váží jednotlivé básně navzájem“* (385). Jeho cílem je jakoby prokreslit původní stratigrafický model, zbavit písně těšínské, ostravské a beskydské onoho topografického mechanismu, který se odhalil ve chvíli zpochybnění chronologie některých básní. To Králíkovi umožňuje podržet si toto členění, z něhož se na některých místech jeho výkladu logicky ztrácí poněkud zbytková kategorie písní lidových, jež nebyla pevně začleněna ani do chronologie, ani neodrážela konstrukční principy předchozích tří skupin.<sup>28</sup>

### **Praktická realizace nového rozvržení „jádra“ Slezských písní**

Rok po návrhu nové kompozice byla publikována nákladem Spolku českých bibliofilů kniha *Písně 1899–1900*, v níž se Oldřich Králík pokusil realizovat své uspořádání. Tato edice, která vychází v roce padesátého výročí vydání Slezského čísla, je představena jako polemika s Herbenovou kompozicí i jeho redakční úpravou. Herben přes své zásluhy podléhal podle Králíka tlaku cenzury a svým „*estetickým předsudkům*“ (Králík 1953a: 141), zato cílem nového „*vydání je, pokud možno, zrušit zásahy cenzurní a redakční, odstranit nahodilost, s níž se Bezručovy básně dostávaly do rukou čtenářů. Cílem je obnovit původní znění velkolepých zpěvů, které jako blesk protrhly tíživé dusno konce XIX. století a začátku století našeho*“ (142). Pořadatel se tedy pokouší návratem k původním rukopisům překročit stín Slezského čísla, které určilo půdorys uspořádání i podobu textu pro vydání další: „*Jak řekl jeden znalec, Slezské číslo je historický fakt, a nemíním nijak snižovat závažnost tohoto faktu. Právě, že Slezské číslo bylo historicky podmíněno, považuji za potřebné vybavit jedinečné básnické dílo Bezručovo z dobového sevření, postavit proti historickému faktu r. 1903 daleko podstatnější realitu r. 1899*“ (141). Králík tak navazuje volbou výchozího textu na své faksimilní vydání, co se týče typu vydání, má jeho edice charakter vydání čtenářského.

Do edice *Písní 1899–1900* pojal Králík i básně do Slezských písní nezařazené (Křižák z Modré, Mistr Jan, Pod obrazem Prokopovým a Třetí patron vlasti) a proti faksimilnímu vydání vyřadil pozdější básně (Didus ineptus z roku 1902). Při jejich uspořádání vycházel stejně jako ve svém novém návrhu z intence první zásilky. Proti uspořádání navrženému ve studii *Kompozice Slezských písní* (1952) došlo k několika změnám. Původní první oddíl je zde postaven až na čtvrté místo a vymezen jako patetické básně, jež jsou obdobné Škaredému

<sup>28</sup> Králíkovo členění „jádra“ se točí stále kolem čísla tři. Trojitě je rozvrstvení na těšínské, ostravské a beskydské písně (lidové písně jsou vymezeny zcela odlišně a jsou tak spíše zbytkovou kategorií), trojitě je i uspořádání vycházející z první zásilky (opět další tři skupiny tvoří jen doplněk k základnímu rozvržení). Králík tak pokračuje možná v Lazeckého interpretaci Slezských písní, spíše však tato triádičnost uspořádání odkazuje k vlastní Králíkově snaze vybudovat na jednotlivých pozorováních výklad, který vytváří dojem úplnosti.

zjevu. Přibyla do něj báseň Dědina nad Ostravicí z vyššího šestého oddílu, jenž soustředil básnické invektivy. Druhý oddíl zahrnující hořké glosy obdobné básni Den Palackého je v edici postaven na první místo, jeho složení doplnila ještě báseň Setkání, která byla původně též v šestém oddíle. Oddíl číslo tři obsahující básně intimní jako například báseň Jen jedenkrát byl přesunut na konec jako oddíl číslo pět a spojen s oddílem čtvrtým, který obsahoval básně s tematikou básníka (už ve zmíněné studii bylo uvažováno o možném spojení těchto dvou oddílů). Pátý baladický oddíl zůstává obsahově beze změny, je jen přesunut na třetí místo. Oddíl šestý obsahující invektivy se přesunul na druhé místo (dvě básně Setkání a Dědina nad Ostravicí byly vyloučeny, naopak zařazeny byly nově čtyři epigramy).

K těmto změnám došlo, aby byla prohloubena koncepce uspořádání jako „*zamýšlené nebo básníkem aspoň cítěné kompozice díla*“ (142). Oldřich Králík se totiž pokusil rekonstruovat Bezručem zamýšlenou kompozici též na základě zásilek Herbenovi a podle číslování básní jako Dombrová I. a Dombrová II. V původně navrženém uspořádání by Dombrová II. stejně jako Pětvald II. předcházely před Dombrovou I. a Pětvaldem I. a porušila by se možná dějová následnost mezi básněmi. Dalším motivem pro úpravu pořadí oddílů mohlo být i dosažení gradace, vytvoření kompozice, v níž patos stoupá a jež je zakončena intimním dozpěvem: od „*obhlížení boje*“ (143), přes „*bezohledné invektivy*“ (tamtéž), ústřední baladickou tvorbu, k vyvrcholení „*básníková boje*“ (tamtéž) a k finále. Mění se tak hierarchie oddílů, a v důsledku toho se i zastírá mechanismus kompozice vybudované na trojici oddílů založených první zásilkou a doplněné dalšími třemi oddíly. Z rozvrhu tak mizí chronologický rozměr, o němž ostatně v Poznámce pro čtenáře nepadne ani slovo, stejně jako o rozvržení na písně těšínské, ostravské a beskydské.

Co se textu týče, byly od faksimilového vydání nově nalezeny manuskripty několika básní (Kovkop /přetištěn již v rámci studie Kompozice Slezských písní/, Dombrová I. a II. i Praga caput regni), výchozími texty edice byly tedy vesměs rukopisy. U čtyř básní (Střebovský mlýn, Osud, Oni a my a epilog) byl výchozím textem první časopisecký otisk. Oldřich Králík tak opustil<sup>29</sup> rekonstrukce ztracených rukopisů, které navrhoval v článku K historii Slezských písní (srov. o tom v pozn. č. 31). Editor se přiklání k prvním časopiseckým otiskům, které ovšem edituje kriticky (například restituuje chybějící verše v básni Oni a my dle pozdějšího otisku) a též místy znění pravděpodobně kontaminuje (například v básni Osud, již vydává dle otisku z roku 1917, upravuje ve verši číslo 11 dle

<sup>29</sup> Králík později, např. v knize Kapitoly o Slezských písních, bude ovšem tvrdit, že text v edici Písní 1899–1900 je založen na rekonstrukcích (Králík 1957: 29).

znění z roku 1927: *sahá*, na *sahá* –).<sup>30</sup> Králík se však už nepokouší, jak už bylo řečeno, rekonstruovat ztracený rukopis.<sup>31</sup>

### Šajtarova reakce na edici Písně 1899–1900

Z významnějších reakcí na Králíkovu edici je podstatná kritika Drahomíra Šajtara. Autor zde jednak charakterizuje text edice, pojednává editorské i Bezručovy zásahy, a ačkoli má výhrady k ediční přípravě (především se zmiňuje o úpravě interpunkce, která nerespektuje interpunkci rukopisů a zavádí členicí znaménka dle soudobé normy), nejpodstatnější námitky se týkají autorských zásahů, jež sice stanovily „*hranici úprav*“ (Králík 1953: 144), ale „*do celkové historie textů Slezských písní se jí vnáší toliko nový moment*“ (Šajtar 1954b: 262). Podle Šajtara nemůže znění básní a zmíněná hranice úprav posloužit pro řešení otázek spojených s kanonizací textu. Příští editoři se podle něj nebudou moci opřít o zásadní básníkovy vyjádření k vývoji textu, jelikož změny pouze vyrovnávají kolísání, a to i ve prospěch méně frekventovaných tvarů,<sup>32</sup> opravují chyby rukopisu a text upravují podle posledních vydání sbírky. Toto znění tedy jen kontaminuje rukopisnou podobu s tehdy současným zněním sbírky. Písně 1899–1900 jsou tak „*novým tvarem, který v dialektice tvarů ostatních bude hrát svou roli, problém však nevyřeší*“ (Šajtar 1954b: 262).

Šajtar zde vyjevuje jisté očekávání, které v konci básníkovy života obestíralo vydávání Slezských písní. Sám mluví o tom, že Písně nejsou „*po stránce textové [...] překvapením*“ (261) nebo, že „*záleží už jen na básníku, jaký postoj zaujme ke Králíkovu návrhu. Snad tak, jako zasahoval do textu Slezských písní, zasáhne i do jejich kompozice...*“ (263). Na zásadní autorovo vyjádření spoléhal vedle Šajtara i Králík, který doufal, že autora pohne k razantnějším vstupům do textu Slezských písní, jež by vzaly v potaz rukopisné znění.

<sup>30</sup> To ovšem nelze tvrdit s absolutní jistotou, neboť text byl následně Bezručem upraven, Králík nazývá tyto úpravy „*retušemi*“ (144). Dostáváme se tak ještě k autorovým úpravám, jež se většinou pohybují v rámci známých změn textu. Bezruč zavádí opravy kvantity (např.: v básni Den Palackého, v. 3: metropoli /R/ na: metropoli /9/; v básni Blendovice, v. 6: litě /R/ na: litě /považováno za chybu v R/, /17/), znovu zavádí známé opravy retů na rtů, či původně Herbenovy opravy (např.: v básni Blendovice, v. 21: přehoup /R/ na: skočil /18/). Další změnou jsou například zkonkrétnující zásahy jako třeba v básni Opava, v. 10: kdosi (R) na: vojín (13) či v básni Ligotha Kameraná, v. 14: kdosi (R) na: vrah náš (14). Ojedinelá je úprava v básni 70 000, která zavádí ve verši číslo 30 (zahřmí retů /R/ na: zahřmá rtů /48/) znění, které není fixováno v žádném jiném vydání. Tyto úpravy mají zřejmě podle autora vyrovnávat text, který je zde otiskován poprvé (cenzurou potlačené pasáže), se zněním, které dostaly básně v pozdějších knižních vydáních.

<sup>31</sup> Patrně ho k tomu mohlo přivést srovnání rekonstruovaných podob rukopisů Dombrové I. a II. s jejich nově nalezenými rukopisy. Například v rekonstrukci básně Dombrová II. ukazuje srovnání s rukopisným zněním, že Králíkovy rekonstrukce se s rukopisem nekryjí – chyby otisku (v. 14: *mně m. mi*; v. 15 *věští m. věští*) v Králíkově rekonstrukci trvají, naopak Králík emenduje časopisecká znění, která tlumočí rukopisné znění věrně (např. opravuje: v. 3 *svou m. mou*, či *Zcizila's se mi m. zcizilas se mně*).

<sup>32</sup> Například Magdonova (v rukopise jedenáctkrát) na Mogdónova (v rukopise jen třikrát).

S očekáváním takové Bezručovy aktivity jsme se setkali však již dříve, například u Karla Poláka. Ten v závěru recenze bezručovské literatury uvedl: „*Slezské písně by napříště už potřebovaly, ještě za života básníkovy, vědeckého vydavatelského dohledu, zejména proto, aby nezaniklo provždy, co může povědět pro dějiny svých edic a pro vznik kanonického textu i úplného vydavatelského aparátu sám básník*“ (Polák 1949: 282).

Dle zmíněných poznámek usuzujeme, že Králík, Polák, Šajtar i další doufali, že Petr Bezruč bude reagovat na jejich podněty a pomůže s výběrem textu, který by měl být podkladem kanonizace. Patrně očekávali, že básník nahlédne výhrady k posledním zněním sbírky, jež byly kritikou více či méně opatrně formulovány. Dostalo se jim, tak jako edici *Písní 1899–1900*, ze strany Petra Bezruče pochopení, nicméně autor dál zásadně stál za aktuálním zněním i uspořádáním Slezských písní.

Všichni účastníci si uvědomovali význam autorova rozhodnutí pro volbu výchozího textu i podobu sbírky, i když ani tehdejší Kritické a ediční zásady pro vydávání novočeských autorů netrvaly striktně na volbě posledního vydání za výchozí text a umožňovaly v případech výjimečných a „*náležitě odůvodněných hlediskem k autorovi nebo literární tradici*“ (Kritické a ediční zásady 1947: 64) volbu odlišnou. K této možnosti se zde již otevírají cesty konstatováními, že se Slezské písně „*vymykají poněkud z normálních dimenzí literárněhistorických*“ (Šajtar 1954b: 263).

Šajtar formuloval i důležitější výhrady, a to ke kompozici sbírky. Ve srovnání s edicí rukopisů, kde podle Šajtara Králík „*jednak usiloval o chronologii Bezručova tvoření, jednak o určení jeho kategorií*“<sup>33</sup> (261), je nové uspořádání hodnoceno spíše kladně. Zařazení některých básní (Křížák z Modré, Mistr Jan, Pod obrazem Prokopovým a Třetí patron vlasti) do let 1899–1900 vidí sice Šajtar jako problematické: „*Všechny čtyři poslal Bezruč Herbenovi skutečně v letech, do nichž spadají Písně, o datu jejich vzniku se však tím nic neříká: např. vznik epigramů lze nesporně klást hluboko do let devadesátých...*“ (261),

---

<sup>33</sup> Šajtar se domnívá, že se Králíkovi spojení abstrahovaných kategorií a chronologie vymstilo, už proto, že chronologie jednotlivých básní je velmi nejistá a kategorie písní těšínských, ostravských a beskydských se prolínají. Šajtar tedy vzdaluje zjištění chronologická od rozlišení čtyř kategorií v „jádro“ Slezských písní, a to i přesto, že v Králíkově studii z roku 1947 tvořila tato zjištění jednotu – kategorie byly výrazem vnitřní chronologie díla Petra Bezruče. Naopak za funkční považuje jiné Králíkovo vymezení, které shodně označuje jako kategorie, a to na pět oddílů, jak jsou vymezeny v *Písních*. Šajtar se tedy domnívá, že místo původního rozlišení vrstev „jádra“ zde vystupuje rozvrstvení nové, přehlíží ovšem, že Králík si původní kategorie ponechává a dává jim se uplatnit, byť skrytěji, i v novém uspořádání. Tím, že si je Králík nadále podrží, zachovává jeho nové rozvržení i zřetel chronologický, který byl sice ořesen zjištěním datace básně Kovkop, nicméně v takto omezené platnosti jako kategorie, které se vzájemně chronologicky prostupují, přetrvává a je tedy v novém rozložení i realizováno.

Nicméně spojením několika ohledů (vnější ohledy, které vedly k předřazení básní z tzv. první zásilky, nebo ohledy tradiční, které vedly k vytvoření oddílu básnických manifestů) se kompozice rukopisů jeví Šajtarovi jako nepovedená.



celkově je ovšem s vymezením „jádra“ srozuměn.<sup>34</sup> Rovněž zařazení do oddílů se u Šajtara setkalo s porozuměním, pouze básně Opava a Blendovice se podle jeho názoru vymykají z charakteristiky prvního oddílu, báseň Vrbice z oddílu pátého a pořadí básní Pětvald I. a Pole na horách by bylo možno otočit. Kompozici považuje za „*nepochybně [...] důmyslnou, která [...] vskutku odkrývá pět kategorií Bezručovy tvorby*“ (262). Králíkův „*pokus*“ (tamtéž) je zdařilý, vychází totiž na rozdíl od Herbenovy kompozice „*z díla*“ (tamtéž) a dílo „*úzkostlivě respektuje*“ (tamtéž).

Šajtar nicméně popírá, že by se uspořádáním rekonstruovala básníkem zamýšlená kompozice, Králík podle něj neodkrývá historicky doložitelnou byť nerealizovanou podobu sbírky. Domnívá se totiž, že k Slezským písním patří jejich akompozičnost a že Herbenovo uspořádání je historickým faktem, proti němuž je Králíkova edice spíše komentářem k Bezručově tvorbě z let 1899–1900, jen „*literárněvědnou studií, která má svoji omezenou platnost*“ (264). To vede k odmítnutí platnosti nové kompozice a vykázaní Králíkovy edice mimo linii vydávání Slezských písní: „*pochybuj, že Králíkova kompozice ovlivní uspořádání vlastních Slezských písní*“ (263).

Drahomír Šajtar tak vůbec zpochybňuje ediční práci, která nerespektuje dílo jako historický fakt. Králíkova kompozice ačkoli „*napomáhá poznání oné závratné tvůrčí periody*“ (264), není odpovědí na celkový vývoj textu: jelikož „*historie Slezských písní není historií jejich vzniku, nýbrž naopak historií jejich života, působení, četby*“ (tamtéž). Kritik tak staví proti Králíkově knize svou představu ediční práce jako výsledku zhodnocení celého vývoje textu, jehož východiskem musí být úplná historie textu počínaje pravděpodobně textem posledním – ediční práci, která ctí dílo jako historický fakt v jeho posledním znění. Naopak Králík podle něj svazuje dílo s jeho počátkem. Králíkem navržený text je dále kontaminován změnami, které do textu vnáší Bezruč a jež jsou vzhledem k textu nehistorické, jelikož platí jiné době. Nové změny souvisí totiž podle Šajtara s „*vývojem básníka samotného a s novou situací, v níž se básník se svými Slezskými písněmi ocitl*“ (tamtéž). Podle Šajtara není tedy možné restituovat rukopisné znění, není možné pro kanonizaci díla přijmout ani Bezručovy vstupy do rukopisného textu, a ani nahradit Herbenovu kompozici Králíkovou.

Důležitým momentem Šajtarovy kritiky je ovšem též tvrzení, že Králíkova ediční práce není tzv. objektivní, a to proto, že nepřihlíží podle něj k historii díla. Tuto historii díla si Šajtar zřejmě představuje jako následnost jednotlivých podob textu, které jsou zapojeny do

<sup>34</sup> Pouze podtrhneme, že Šajtar zde rozlišuje čas zaslání, jenž je verifikovatelný, a čas vzniku, o němž se můžeme jen dohadovat, i když Šajtar bez udání jasnějších důvodů svou hypotézu představuje. Drahomír Šajtar bude i v dalších svých textech hledat básně, které předcházejí vlastnímu „jádro“, které i podle něj vzniklo v letech 1899–1900.

vlastních vztahů k soudobé autorově produkci, ale i k soudobé společenské situaci: „*Rostly pod tlakem doby, jakoby proti vůli samotného básníka – Slezské písně komponoval sám život a jeho potřeby*“ (263). Šajtarova představa, která je de facto parafrází Králíkových zjištění, se tak pro něj stává normou ediční práce. Editor podle Šajtara musí sledovat vývoj textu, pochopit jej a ve své edici respektovat, kam se ubíral. Toto rozhodnutí pak vede k volbě textu poslední ruky, který je edičně připraven s ohledem na celou historii textu. Na základě těchto zjištění pak může docházet teprve k emendacím. Rozhodně se tak u Šajtara vylučuje kontaminování textů, tedy zde spojování rukopisného textu z přelomu století se zásahy autora v roce 1953, jež respektují některé dosavadní posuny textu.

Můžeme se jen domýšlet, jak se Králík stavěl tehdy k autorovým vstupům. Z autorského dohledu, jakým byla vystavena vydání Slezských písní,<sup>35</sup> se jeví jako dosti pravděpodobné, že bylo nutné tuto autorovu vůli respektovat, i když se zde realizovala na textu, jenž v mnohém zachovával rukopisný stav.

Naopak Králík postupuje za hranici evidence a pochopení příčin historie díla, objasnění vývoje je u něj spojeno s kritikou a tříděním. Podstatné ovšem je, že Králíkovi zřejmě o takovou objektivitu vůbec nešlo. Respektive, ačkoli Králík nepovažuje za cíl dosáhnout objektivitu edice ve smyslu Šajtarových požadavků na ediční práci, neznamená to, že by neusiloval o poznání a interpretaci, která by podle něj nebyla objektivní. Chceme tím říci, že ani Králík nerelativizuje „objektivitu“ své interpretace, že v dobovém horizontu je patrně ona objektivita účastníky diskuse nahlížena neproblematicky. Je to čas, který takovou „objektivitu“ naopak akcentuje.

Oldřich Králík však zřejmě nechápal edici jako úkol s jednoduchým řešením v rámci zavedených postupů, které by jeho práci objektivizovaly, i ediční práce je pro něj spojena s prací literárněvědnou. Mezi studií a edicí není zásadní rozdíl, co je možné projektovat ve studii, je možné i edičně realizovat, ne ovšem proto, že by taková zjištění byla či nebyla objektivní, ale proto, že dílo nasvěcují, že je již nějak čitelně uchopují a interpretují. To je podle Králíka, domníváme se, úkolem nejen literární vědy, ale i úkolem editora.

---

<sup>35</sup> Srov. např.: Petr Bezruč píše nakladatelství (Praha, SNKLHU 1958).

#### IV.

##### Kalendář básníkovy života

*„Jsem bohužel zvyklý na rétoriku literárních historiků, stýská se mi po střízlivosti a suchosti lidí zacházejících s věcmi, nikoli pouze se slovy“ (Králík 1959).*

##### Opět chronologie a prostředky k jejímu stanovování

Souběžně s edicí Písní 1899–1900 vychází Králíkova studie, která se z podnětů Závodského práce (Závodský 1952) a nepublikované přednášky Jaroslava Procházky vrací k stanovení chronologie „jádra“ Slezských písní (Králík 1953). Z hlediska datační metodiky operuje Králíkova studie se zjištěním, že v biografické rovině odpovídá vzniku „jádra“ Slezských písní básníkovy onemocnění. Pravděpodobné plicní onemocnění jmenuje jako hybatel počátku své práce na Slezských písních sám autor v dobových dopisech příteli i redaktoru Janu Herbenovi, tak i například Bezručův první biograf Miloslav Hýsek, jehož materiály měl Králík též k dispozici. Králík se pokouší za využití autentického materiálu, především korespondence s Janem Herbenem, stanovit *„dost podrobný kalendář básníkovy života“* (Králík 1953: 146). Opravdu pak podle zmínek v dopisech určuje některá data z období mezi podzimem 1898, kdy po zářijové návštěvě Slezska přichází první vlna onemocnění, která trvá měsíc mezi říjnem a listopadem toho roku. Další nápor nemoci je spojen s datem 17. 2. 1898 a jarem 1900. Následující události ukazující místo obrazu fyzicky podlomeného básníka spíše Bezruče ve víru *„spalující nervové horečky“* (147) – cesta do Prahy v dubnu 1899, do Kostelce v květnu, ale i líčení namáhavých výletů z června. Materiálu je využito i pro prokreslení dalších měsíců a roků, s nimiž, především s obdobím od konce roku 1900, spojuje Králík teprve útlum básníkových sil a jeho fyzickou devastaci.

Takto stanovený kalendář je propojen s dostupnými bibliografickými daty, která dokládají pro první období *„souběžnost tvůrčí vlny básníkovy s rytmem houstnoucího a zase vzdalujícího se stínu smrti v kritických měsících od podzimu 1898 do jara 1900“* (151–152), ale i pro další období, kde pomáhají dokreslit oslabování a zas postupný pomalý nárůst fyzických a duševních sil básníka až do roku 1910. Pro podzim 1898 přináší Králík nově údaje o zveřejnění dvou článků v Lidových novinách z 29. 11. 1898 a 6. 12. 1898, které líčí události na brněnské poště a jejichž autorem je Petr Bezruč. Shledává mezi nimi tematické, formulační i stylizační souvislosti s básněmi první zásilky, především s básní Den Palackého, a spatřuje v nich *„rozbušku, která přivedla k výbuchu daleko brizantnější třaskaviny; a tato*

*třaskavina vymrštila vášnivý projektil Slezských písní*“ (154). Tento předstupeň Slezských písní předcházel podle Králíka jen krátce počátku Bezručovy tvorby. Usuzuje, že Bezruč mohl psát své básně až po úspěšné kampani v Lidových novinách, a staví začátek tvorby „*nanejvýš jeden měsíc*“ (155) před 16. leden, kdy autor zaslal své básně Janu Herbenovi. Králík tak upřesňuje dataci vzniku prvních básní, která byla dosud spojována s básníkovým onemocněním, a konstatuje, že „*básník Slezských písní se zrodil v prodlevě mezi dvojitým náporem nemoci*“ (155).

Králík svou metodu datace, která v této fázi využívá především autentická dobová korespondenční svědectví, staví proti postupu, který zvolil ve své studii Artur Závodský. Ten, jak již bylo výše konstatováno, akcentuje místy neustálé a dlouhé básníkově opracovávání textu, a naopak jinde podle potřeby chápe text jako přímou reakci na událost, která je reálným podkladem básně. Oba badatelé pracují s vnětextovými údaji, Králík se svědectvími autora, Závodský především s texty v dobovém tisku a tematickými souvislostmi mezi zprávami Těšínských novin a texty básní. Rozdíl je ovšem právě v metodě práce. Králík k té Závodského poznamenává: „*tato metoda není prostá různých nebezpečností. Nedá se říci, že vede k přeceňování reálného podkladu a snížení tvůrčího podílu básníkovy – realitu, která stojí za básníkovým dílem, nelze vůbec přecenit, pravidelně se podceňuje. Ale jednostranným sledováním konkrétního podkladu pro básnické dílo se porušuje smysl pro složitou dialektickou souhru mezi skutečností a básnickým činem. Záleží nesmírně na tom, kdy a jak se realita odrazila v básníkově vědomí. A snad ještě více záleží na tom, jaká vlastně realita se odrazila*“ (159). Napadána je především přímá souvislost, kterou Závodský vede mezi reálným podkladem a básní, a tedy i důsledky, které z toho Závodský vyvozuje pro povahu Bezručova realismu i pro dataci.

Králík naproti tomu předpokládá vztah složitější, shledává například v básni Bernard Žár, kterou Závodský svazoval těsně s novinářskými zprávami o frýdeckých odrodilcích z let 1895–1898, dvě samostatné vrstvy, vyjadřující dva vztahy k realitě příměry ke zkušenosti „*křestní*“ a „*kognominální*“. Báseň Bernard Žár „*odráží tedy [...] zkušenosti autorovy z jeho místeckého dvouletí: křestní jádro Bernarda Žára je už z mládí básníkovy, příjmení dostal nesmazatelný zážitek začátkem let devadesátých*“ (162).

Králík tak ukazuje, že a mezi reálným pozadím básní a vlastními jejich texty není přímá souvislost, že Bezručova báseň Bernard Žár nevznikla „*sešíváním novinářských notic o frýdeckých renegátech, nýbrž tím, že vášnivě prožil urážlivé odrodilctví až do dna*“ (161). Ukázal tak na vlastní povahu tvorby Petra Bezruče, ale i mimoděčně na chybnou aplikaci metod historické kritiky v Závodského studii. Závodský podle něho vyvozuje ze svých

zjištění více, než je metodologicky obhajitelné. Prosté zjištění reálného podkladu totiž může poskytnout jen datací spodní hranice vzniku textu (*terminus post quem*), nemůže určit vznik textu absolutně, ale jen v relaci k zjištěnému údaji. Tím se i zpochybňují vlastní Závodského úsudky o povaze tvorby a Bezručova realismu. Závodský ani neřeší vztah reálné události a to, jak je v textu básně zachycena – zastavuje se u evidence této souvislosti a k tomu přistupuje to, že taková zjištění jsou konstruována pouze na paralele. Jeho námitky jsou vesměs psychologického rázu, předpokládá například, že si básník nemohl přesně vzpomenout na starší místecké události, a jsou Králíkem na stejné rovině likvidovány poukazem na skvělou paměť Petra Bezruče: „*Za těchto okolností nemá datum reálné události prázdňový význam pro chronologii Bezručovy básně, která tuto událost odráží*“ (169). Po takovém zpochybnění Závodského zjištění může Králík konstatovat: „*chronologie těchto zásilek Herbenovi je pro faktický vznik Slezských písní neskonale významnější než všechna data v Ostravici, Těšínských novinách atd.*“ (169).<sup>36</sup>

Ve vytvoření kalendáře tvorby Petra Bezruče postoupil Králík ve své studii o krok dále. Pro jednotlivá jeho data jsou do něj zaneseny události doložené korespondencí a svědectvími básníka i jeho nejbližších. Biografická vrstva se prostupuje s vrstvou bibliografickou a datací, která udává chronologii básní na základě zmínek a doložených odeslaných zásilek básní v korespondenci s Janem Herbenem. Vytváří se tak síť, která umožňuje opětně se přiblížit k stanovení chronologie, síť, která je založena na pevných datech. O tato zjištění se opírají další Králíkovy úsudky o eruptivnosti tvorby Petra Bezruče v roce 1899: „*„Má nastenografovány‘ znamená nezbytně, že právě nastenografoval, neboť Leonidas je báseň cele proniklá vizí řinoucí se krve, nemohla být napsána před tragickým záchvatem*“ (158). Stejně tak z nich vycházejí i jeho poznatky o vztahu reálných zkušeností a vlastní tvorby: „*básnická smršť z roku 1899 vynesla ze vzpomínkového dna všechny usazené zkušenosti a hořkosti básníkovy, a to nejen z místeckého dvouletí. Básníkovy byly kdykoli k dispozici životní záběry, nastřádané v srdci a vědomí Vl. Vaška. Bylo jen potřebí silného nárazu, aby se nesmazatelné vzpomínky zdvihly a zakroužily v tvůrčím cyklonu*“ (169). Je tak vlastně i polemikou s Jaroslavem Procházkou, který je zastáncem tzv. místecké teorie vzniku Slezských písní.

<sup>36</sup> Práce Artura Závodského můžeme posuzovat i z odlišné a snad přílehlavější perspektivy. Jeho pojetí Petra Bezruče je pochopitelné jako důsledek polemiky s Oldřichem Králíkem. Tam kde Králík mluví o Bezručově vulkanické tvorbě, Závodský píše o možném postupném vzniku, ačkoli náčrtky, které by hypotézu doložily, chybí. Tam, kde Králík píše o vzniku v letech 1899–1900, předpokládá Závodský naopak zřejmě i vulkanickou tvorbu, jen však pro období před rokem 1899, a postuluje tak opak svých jiných tvrzení. Tento polemický ráz vylučuje věcnost, určuje a priori hledisko a výsledek analýzy.

Oldřich Králík v této studii, stejně jako v edici Písní 1899–1900, nezmiňuje kategorie těšínských, ostravských, beskydských a lidových písní, naopak mluví o Slezských písních jako o „nerozborném celku tematickém, rytmickém, intonačním, jazykovém“ (171), který je jako takový datován Dnem Palackého do let po roce 1898. Značí se tím možná také posun v dataci básní, které by podle Králíka mohly předcházet jádru, i když se ve studii konformuje s Martínkovou datací básně do roku 1897, jak jsme o ní již mluvili. Studie znamená též posun od jednoho průmětu do kategorií ve prospěch vícevrstevné sítě vztahů, do nichž jsou básně zapojeny. Tedy snad jako důsledek rozvržení nové kompozice, která jako další rastr rozvrstvila „jádro“ Slezských písní nad rozložením na těšínské, ostravské, beskydské a lidové písně.

### **Meze Králíkovy genetické metody a chronologický aspekt v hodnocení náčrtů**

Oldřich Králík využil Šajtarův objev náčrtů básní, prezentovaný ve studii Bezručova balada Pole na horách (Šajtar 1954a), při své přednášce, která byla pod názvem Tvůrčí proces u K. H. Máchy a P. Bezruče otištěna ve Slezském sborníku (Králík 1954).<sup>37</sup> Králík si ujasňuje Bezručův tvůrčí proces<sup>38</sup> na náčrtcích balady Pole na horách a několika verších, které spojuje s básní 70 000.<sup>39</sup> Podle Králíka je Bezručovo psaní, jak se ukazuje na náčrtcích, zacíleno k stále většímu zaostření ideje, přičemž vlastní báseň – její ideové jádro – je napsána zpravidla naráz: v náčrtku Pole na horách je podle něj již obsaženo to nejpodstatnější, zbývá

<sup>37</sup> Tento text je více než pro bezručovská studia důležitý pro Králíkovy spory máchovské, jež se od této doby rozhořely veřejně. Oldřich Králík před touto přednáškou publikoval více studií věnovaných máchovské textologii, a to včetně knižní publikace Historie textu Máchova díla z roku 1953. Na základě těchto prací byl Králík jmenován členem Redakční komise Spisů K. H. Máchy, ale již v roce 1954 se s členy této komise rozchází. Základem sporu s členy komise K. Janským (s nímž publikoval v roce 1952 studii Text Pouti krkonošské a problémy textové kritiky u Máchy), F. Vodičkou, R. Skřečkem a K. Dvořákem je zprvu Králíkova pochybnost o pravosti rukopisu R5 Pouti krkonošské, v dalších textech zpochybnění autorství Cikánů. Pro Králíkovy soudy je podstatné hodnocení Karla Sabiny, který podle něj podvrhl některé texty. Zpochybněno je tak autorství Máchových textů, jež jsou známy z opisů z doby Sabinovy redakce připravovaných Máchových spisů. Polemika, která byla vedena na stránkách České literatury a Slezského sborníku, v níž byly Králíkovy teze označeny za apriorní a nevědecké, byla ukončena zásahem Felixe Vodičky. Na Králíka navázala prakticky ve všech svých pracích od roku 1977 Růžena Grebeníčková.

<sup>38</sup> Králíkovy analýzy tvůrčího typu můžeme vztáhnout též k polemice s Arturem Závodským. Jestliže Závodský uvažuje na podkladě reálných událostí, které jsou zachyceny v básních Slezských písní, o Bezručovi jako o realistickém básníku, je tato Králíkova studie polemická jak metodologicky, tak výsledky, které před čtenáře staví. V metodologickém ohledu Králík popírá, že by se úvaha o tvůrčím typu dala konstruovat ze vztahu reálné skutečnosti a jejího převodu do básně, a to už proto, že tyto události nejsou do básně pouze „převedeny“. Králík staví proti tomu složitější představu o tvorbě básnického díla, potažmo o jeho určujících složkách. Dílo pro něj není ani chladnou konstrukcí z novinových zpráv plánované „na dlouhé lokty“ (Králík 1954: 449), ani iracionální inspirací. Pro Králíka je dílo otázkou ideové intenzity, která proniká a organizuje veškerý materiál. Tou je také dílo zpětně poměřováno.

<sup>39</sup> Králík mlčky předpokládá, že má v ruce nejpůvodnější náčrtky, nevyslovuje se alespoň o možnosti, že mohly existovat další. Až později se zmiňuje o případné existenci předchozích náčrtů, uvažuje o „letmé poznámce“ (Králík 1963: 58) pro báseň Pole na horách.

jen řemeslo. Proto je-li mezi náčrtem a výslednou básní značný rozdíl, jako je to mezi náčrtem veršů „*Jak tichý vůl je taky národ jeden*“ a básní 70 000, je tím báseň podle Králíka negativně zasažena: „*Tím byla rozdvojena [změnou metra jambického na trochejské], přímo rozštěpena intonace celé básně*“ (Králík 1954a: 449). Báseň je pro něj esteticky účinná ve své kompaktnosti, nelomenosti ideje. Další přídatky a opracovávání básně tuto jednotu mohou narušit: „*básníci tvoří opravdu rázem, [...] akt koncepce díla je skoro mžikový, [...] básník nemyslí a neplánuje dílo na dlouhé lokty*“ (tamtéž). Králík z dalších změn textu usuzuje, že „*Bezruč je stále – a to od samého začátku – ohrožován pochybnostmi o nosnosti básnického slova, stále přezkoumává jeho názornost a ovšem i jeho gramatickou a slohovou správnost. Bezruč [...] je tvůrce rozebraný, který nepracuje energickými, před ničím se nelekajícími údery slov a rytmy. Bezruč si stále ověřuje účinnost svých veršů, váhá s jejich publikováním, váhá s jejich formulací*“ (451).

Náčrt básně Pole na horách se tak dostává do významné pozice, jelikož ideové jádro je v něm podle Králíka již obsaženo a má pro interpretaci básně zásadní vliv: „*to nejpůvodnější je zároveň nejpodstatnější*“ (449). Samotná chronologie náčrtkové podoby, která předchází dokončenému textu, je pro interpretaci nejzásadnější, stává se přímo rozhodčím estetických kvalit výsledného textu. Další autorova práce s textem již nemá patrně stejnou ideovou intenzitu, v nejlepším případě vnáší do textu prvky, které ideu neruší, mají však „*dekorativní, výplňkový charakter*“ (450), jako například „*motiv srnců proti dominantnímu rázu motivu jasných ušáků*“ (tamtéž). V horším případě, je-li idea náčrtku, tak jako v básni 70 000, dramatičtěji pozměněna, je báseň podle Králíka vnitřně rozskřípána. To má důsledky i pro Králíkovo hodnocení změn. V čistotě, nelomenosti záměru je podle něj báseň nejúčinnější: „*Idea díla není věc, která by se dala natahovat jako guma, ani věc, která by se dala nastavovat, kníž by se dalo něco přistavovat*“ (450). Další změny textu lze totiž vždy hodnotit jako výplňkové či dekorativní, jelikož vždy dochází k přestavení a pozměnění vztahů mezi jednotlivými jednotkami. V této studii se tak prohlubuje Králíkovo přesvědčení o prioritě rukopisů, které je utvrzeno propojením chronologického zjištění s estetickým hodnocením. Úvaha o tvůrčím typu Petra Bezruče, jenž je vystaven pochybnostem o vlastním díle a stále hledá „*slovo přesnější, přiléhavější, případně jen mluvnicky správnější*“ (453), toto jeho přesvědčení jen upevňuje.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> V Králíkově spojení nelomenosti ideje a estetické kvality a tvrzeních, že v náčrtku je „*idea básně podána naprosto naze, bez definitivního rozvedení, ale také bez dodatečných ornamentů a dodatečných reflexí*“ (451), pramení i pozdější Červenkovy a Štorkovy invektivy vůči Králíkovi, které tvrdí, že náčrtek básně je podle něj esteticky výše než hotová báseň. Na rozdíl od Šajtarovy studie, která byla vedena jako střídmy výklad

Domníváme se, že se zde odhaluje i jakési Králíkovo estetické krédo, podle něž je účinek díla v jeho čistotě, v jeho nelomenosti. Králík ukazuje, jak je báseň 70 000 již v čistopise protikladná. Spojením původní jambické invektivy a jejího převodu do elegického trocheje se podle Králíka zastírá původní a jediné pravá povaha básně: „*Sám jsem byl v počátku svých prací bezručovských tím lkavým tónem, který v básni 70 000 nejdříve si podmaní čtenáře, veden k názoru, že báseň náleží do skupiny tragického, podlehlého patosu těšínské. Avšak podrobnějšími analýzami jsem se dobral útočného, invektivního jádra básně, a jak se zdá svědčit náčrt, správně*“ (449). Bezručova snaha o přiblížení se čtenářům může být sice lidsky sympatická, změny však musejí zřejmě vždy báseň rozklížovat, vnášet do ní prvky oslabující původní jednotu: „*čím je básničtější, tím je zákonitější, tím nezbytněji souvisí obsah, tj. idea díla, s formou, tj. s rytmem a samým nejpodstatnějším skladem a spádem slovním*“ (450). Jediným oprávněným zásahem by tak bylo restituování rukopisného textu<sup>41</sup>: „*Po nalezení náčrtku víme však, že to jen básník obnovil původní ‚zdvih‘, protože přesněji vyjadřuje ideu*“ (453).

Zdá se nám nyní, že tento chronologicko-estetický aspekt byl obsažen již v rozlišení na písně těšínské, ostravské, beskydské a lidové, a to tím, že jednotlivé kategorie byly budovány jakoby v kruhu kolem básně pro danou skupinu typické. Čím více byly této básni blízké, tím více realizovaly základní ideu, například podlehlý patos značící básně těšínské, nezcela zněl básni 70 000, realizovala se v ní totiž též původnější idea ostře invektivní, idea ostravská. Básně, které tvoří jádro takto vymezených kategorií, tvoří i úhelné body v chronologii Slezských písní, čím blíže je jim ta která báseň, tím jasněji je idea v ní naplněna. Tím jasnější je tedy i její chronologické zařazení. To platí ovšem pro rukopis nepoznamenaný dalšími změnami, které jej vyrovnávají s novými stadii vývoje. Každopádně odsud můžeme uvažovat o důsledcích, které má pro básně jejich chronologie – chronologie se

---

ozřejmující postupný růst básně, byť se nebrání hodnotícím poznámkám k dalšímu vývoji textu, jsme u Králíka účastni především kritiky dalšího vývoje textu. Další vývoj podle něj jen podrývá báseň jako celek.

<sup>41</sup> Králík ovšem předpokládá, že cesta od náčrtku k výslednému textu může být v souladu s ideou: „*A básník má ještě spoustu práce technické, ale v podstatě už jen technické práce, než uskuteční plně ideu básnického díla. Ale ta definitivní realizace není už podstatný problém, podstatné je zachytit ideu díla*“ (450). Z Králíkova dalšího výkladu ovšem vysvítá, že v básních Pole na horách a 70 000 takové problémy nastaly. Mohou za to podle něj pravděpodobně Bezručovy pochybnosti o vlastní tvorbě, kterým je již básník při dokončování textu vystaven a jež mu, narozdíl od básní, které vznikly v předchozích obdobích, nedovolují uskutečnit ideu plně. I tak se chronologie promítá do díla Petra Bezruče.

Ná druhou stranu, když má Králík stanovit časovou hranici, kdy básník a dílo přestali být „jedno“, kdy došlo k přeladění Bezručovy tvorby, stanovuje ji až do prvních měsíců roku 1900, nejčastěji do dubna toho roku. Bude toto datum považovat za „poslední ruku“: „*Soudím, že naposled přiložil tvůrce vášnivých zpěvů ruku ke svým výtvorům v dubnu 1900 – tehdy ještě básník a jeho dílo byli jedno. Pak nastává hluboká přerva nejméně dvouletá a v druhé polovině se objevuje básník podstatně odlišný od Petra Bezruče z roku 1899*“ (Králík 1957: 30).



tak zprostředkovaně stává důležitým kritériem estetické hodnoty básní: co dodatečně přibývá, je „od zlého“.

### Deset let Králikových bezručovských studií

si vyžádalo souhrnné zpřehlednění, které autor soustředil do knihy Kapitoly o Slezských písních (Králík 1957). Králík se zde pokouší o nové zpracování dosavadních poznatků, vyzvedá především Fickův soupis variant (Ficek 1950) či Bibliografii Petra Bezruče (Ficek – Kučík 1953), jeho cílem je však postihnout to, co „čísla a vnější popisy“ (Králík 1957: 8) zachytit nemohou, sice dynamiku textu Slezských písní. Králík chce výkladem podat „dramatickou historii Bezručovy knihy [...], odkrýt souhru a častěji zápas sil, které určovaly proměny v její podobě“ (tamtéž). Místo aparátového materiálu, jenž je přístupný spíše jen odborníkům, nabízí Králík textologickou studii, která rekonstruuje vývojový proces textu. Slovy jeho studie z roku 1962 „odkrývání souvislostí uvnitř jednotlivých redakcí díla a mezi nimi vrací život pohybu celého textu“ (Králík 1962: 77).

Nebudeme zde dlouze opakovat výsledky Králikových analýz, jež již prezentoval v samostatných studiích, a zaměříme se na posuny v hodnocení jednotlivých jevů, které tato kniha přinesla.<sup>42</sup> Ovšem již tím, že Králík usouvztažnil své dosavadní poznatky, dal jim jiné souvislosti a hierarchii. Hned první zřetelný posun v Kapitolách neplyne z objevu nějakých nových faktů, ale z nového rozvržení chronologických údajů.

Králík se v úvodních kapitolách pokouší o důsledné rozlišení různých chronologických zjištění: „Není to žádné hračkářství, nýbrž nutný požadavek metodické jasnosti, když budeme rozlišovat dobu, kdy byly jednotlivé básně Bezručovy publikovány, dobu, kdy byly napsány, konečně dobu, kdy vznikaly či dokonce byly po prvé inspirovány“ (Králík 1957: 8). Odlišuje tak bibliografická zjištění od času zásilek, od úvah o vlastní chronologii vzniku a času inspirace, přičemž již výčtem naznačuje postup od přesně zjištěných faktů k údajům hypotetickým. To podstatné, totiž kdy byly básně „jádra“

<sup>42</sup> Na okraj zmiňme pokračování příběhu neustále se měnící časové atribuce básní, které se nacházejí na stejném pergamenu jako tzv. první zásilka. Za rané Bezručovy texty považuje Králík básně Pod obrazem Prokopovým, Domaslovice a Klec. Zavrhuje tak původní představu, že spolu s epigramy byly na pergamenu báseň Kráska a Labutinka, pro niž předpokládá vznik kolem roku 1903: „Přijatelnější se mi zdá výklad, že začátek a konec rukopisu odštíhl sám autor před odesláním a že tam byly napsány básně nám zcela neznámé, které zavrhl“ (77). „onen rukopis s třemi básněmi [...] opravdu mohl povstat r. 1898 nebo i spíš. Energie pocitu a obrazu je v Kleci ještě zasuta, žhne pod popelem šedivých, dosud nezcela svých slov, propuká teprve v závěru“ (79). Toto hledání rané polohy Bezručovy tvorby má své kořeny v básnickových prohlášeních. Snahou badatelů bylo izolovat skupinu básní, které předcházely vlastnímu „jádru“. Zřejmě však zde pravidelně docházelo k nejširšímu uplatnění jejich kritických ambicí, v snaze oddělit složky „kladné“ od „záporných“. Ve snaze představit „jádro“ Bezručovy tvorby jaksi v čisté podobě.

Slezských písní napsány, považuje ovšem Králík za „úkol velmi svízelný a exaktně neřešitelný“ (10). Bibliografické údaje jsou naopak přesně zjistitelné, nicméně značně zkreslují poznání o vlastním vzniku básní. Data získaná z chronologie zásilek adresovaných Herbenovi deformují obraz o vzniku básní méně nežli bibliografické údaje, ve vztahu k napsání jednotlivých čísel jsou ovšem pouze přibližná: „*Předem lze s největší pravděpodobností předpokládat, že chronologická řada Bezručových zásilek Herbenovi daleko méně zkresluje časovou řadu, v níž byly básně napsány, než řada publikační*“ (10). Ale ani tyto údaje nedovolují stanovit pro všechny básně pravděpodobnou chronologii: „*Základní důležitosti je zákonitost básnickovy tvorby, její postup v čase – a tento postup by byl nepochybně zásilkami* [či případnou edicí básní Petra Bezruče jak je zasílal Janu Herbenovi] *zastřen a rozmazán*“ (38). Obě časové řady umožňují zjištění jen relativní chronologie. Básně jsou časově určeny vzhledem k vnětetovým<sup>43</sup> údajům a zprostředkovaně vzhledem k dalším básním.

Vlastní Králíkovou snahou je však stále odhalení vztahů uvnitř díla, přímo mezi jednotlivými básněmi. Jeho cílem je, domníváme se, ze zjištění založených na vztazích mezi různými texty vybudovat souvislou řadu textů uspořádaných dle relativní chronologie za sebou. Tato řada by umožnila konstruovat představu o „*logice vývojové a vůbec ideové*“ (47), pomohla by dále, jejich vřazením do logického sledu vývoje díla, datovat básně, pro jejichž dataci nenacházíme oporu ve vnětetových údajích.

Publikační i korespondenční časová řada poskytují ovšem pro různá období chronologická zjištění s odlišnou relevancí. Pro první období Bezručovy tvorby konstatuje Králík relativní blízkost vzniku a následného odeslání básně, částečně i zveřejnění (byť předpokládá, že některé zaslané básně z prvního půlletí nebyly v té době publikovány). Postupně se čas mezi napsáním a odesláním prodlužuje. To se týká především únorové zásilky, jejíž obsah sice pomohl identifikovat Kubisův zápisník, ovšem chronologie oněch dvaceti tří básní je nejasná. Zopakujme si, že mezi nimi se nacházejí jak básně zřejmě staré – dle svědectví autora Kovkop, tak nové, reagující na ohlas Bezručovy tvorby.<sup>44</sup> K dataci básní z této zásilky používá Králík ovšem nejen vlastní dobová autorova svědectví, průmět tematiky básní se zjistitelnými životními osudy, souvislosti s dobovými událostmi, ale i princip

<sup>43</sup> Používáme zde označení vnětetový v opozici k textovým údajům. Chápeme tedy text v úzkém smyslu. V tomto pojetí jsou textem, který se časově atribuuje básně, vnětetové jsou jiné texty (např. korespondence, zmínky v tisku, svědectví).

<sup>44</sup> Úspěch (bezprostředně po září roku 1900 – určeno na základě formulační schody s dopisem Janu Herbenovi, který vykazuje skepsi k vlastní básnické tvorbě), Čtenáři veršů (nedlouho po 17. 6. 1899, kdy vyšel úvodník – Petr Bezruč zná ještě podle Králíka svou cestu, ke zlomu ve skepsi teprve dojde), Vrbice (obsahuje vnitřní rozpory, které ji nedovolují řadit mezi těšínské písně).

paralelnosti a kontrastně budovaných skupin. Na základě podobnosti a analogií je v únorové zásilce identifikována skupina básní sahající do první poloviny roku 1899: „*Podobně nebudeme dlouho na vahách, postavíme-li proti sobě dvě skupiny básní, v jedné Ty a já, Pětvald I, II, Oni a my, Osud, v druhé básně Hanácká ves, Plumlov, Ptení, případně ještě Kyjov. Tu první skupinu zahajuje Kovkop, o němž výslovně napsal Bezruč, že byl napsán dříve než básně ze zásilky z 16. ledna 1899. O básni Oni a my přiléhavě napsal E. Stoklas, že je honosnější obměnou Kovkopa, Osud má blizoučko k Leonidovi, Ty a já i Pětvald II k Markýzi Gérovi. Kdy všechny tyto básně vznikly? Sotva jindy než začátkem r. 1899, na ně právě můžeme vztahovat slova dopisu z února 1900: „i ty, které jsem před rokem vůbec nechtěl poslat“*“ (44). Podle Králíka nebyly Bezručem poslány, jelikož byly odsouzené po konfiskaci Škaredého zjevu k tomu, že budou též cenzurovány.

Snad by se dalo zde konstatovat, že chronologie je vlastně syntézou dílčích analýz: „*Ale otázka, kdy byla báseň napsána, je jen jiná stránka podstatnější otázky, jaká je ta báseň, jaký je její základní charakter*“ (47). Tato syntéza soustřeďuje výklad obsahu, verše, jazyka a dalších složek a zviditelňuje spolupůsobení všech těchto sil. Králík nejdříve analyzuje publikační historii, chronologii zásilek, ale již při těchto analýzách obě časové roviny za účelem přesnější datace spojuje. Jeho rozbory jsou dále koncentrovány k motivicko-ideové výstavbě básní, přičleňují se k nim ovšem i Adamusovy a Závodského výsledky zaměřené k rekonstrukci původních událostí, které podle nich tvoří reálný skutečnostní podklad Bezručovy tvorby. Dále Králík využívá Horálkovy versologické analýzy a například i Šajtarovy poznatky o dobových literárních souvislostech. Pracuje s těmito dílčími poznatky, rozvíjí je, až na výjimku Adamusových a Závodského prací, a tyto částečné výsledky soustřeďuje k stanovení chronologie Bezručovy tvorby. Součástí chronologické syntézy je i představa, že pro každé období je možné stanovit určitý typický ideový, obrazový, pocitový, představový či formulační základ, který se v básni realizuje. Pokud se tento základ v básni realizuje cele, tvoří tyto básně centrum té které periody: „*Stupeň jistoty v chronologickém určení je přímo úměrný vyhraněnosti jednotlivých čísel*“ (47). Vedle nich se v kruzích soustřeďují další básně, které totéž realizují – vyslovují postupně méně a méně ústrojně, čistě. Básně vnitřně „rozskřípané“, vnitřně rozporné stojí, jak už jsme výše konstatovali, v údolích mezi těmito vrcholy.<sup>45</sup>

Pro dataci básní si Králík pomáhá i dalšími novými kritérii. Vedle výskytu ideových a vyjadřovacích prostředků, které jsou blízké dobové řeči novin: „*Každá doba klade sociální*

<sup>45</sup> Ovšem, jak píše Králík: „*Jsou básně, které mohl Bezruč napsat kdykoli po r. 1899, popřípadě i kdykoli jindy, a jsou básně, které mohl napsat jen jednou, jen v jednom neopakovatelném okamžiku*“ (47).

*problémy svým způsobem, vyjadřuje je svou řečí. Řeč besídky Bezručových ostravských písní je tak příbuzná, že časové rozpětí mezi jazykem novin a jazykem básníka nemůže být velké“* (105), setkáváme se zde s kritériem estetické kvality. Jelikož situace básníka, jak ji Králík stanovuje pro začátek jeho tvorby a pro smilovskou polohu – básník se rodí z „erotického splínu“ (80) a opět do něj po napsání „jádra“ Slezských písní zapadá –, je obdobná, je těžké na tomto základě datovat intimní básně jako jsou Klec, Labutinka, Papírový Mojšl, Žně i Mladou ženu (Sviadnov II.). Králík se v této situaci (Klec datuje dle spojení „*neznámý bůh*“ a jeho souvislosti se spojením „*démon neznáma*“ z básně Jen jedenkrát k začátku vlastní Bezručovy tvorby, Labutinku dle biografických zjištění) obrací k estetickým kritériím: „*Poměrně nejspolehlivější jsou kritéria umělecké vyspělosti. Pak bychom se příliš neohlíželi na to, byla-li ta či ona báseň otištěna pod pseudonymem Smil z Rolničky nebo L. Charvát, tj. Žně a Mladou ženu (Sviadnov II) bychom mohli pokládat za dílo dřívějších let“* (80). I pro Papírového Mojšla: „*K dispozici jsou nám jen vnitřní kritéria. A tu všechno mluví proti tendenci posouvat genezi Papírového Mojšla do příliš rané doby. Báseň je nejen překvapivě vyspělá, nýbrž přímo rafinovaná, je neobyčejně umělým kontrapunktem hlasů“* (78).

Není to ovšem tak jednoduché, Králík ani zde nepracuje s jediným kritériem. Vedle versologických souvislostí se zde uplatňují další „*tenounké nitky*“ (80), které jednotlivé básně pomáhají vřadit do časové řady. Obě období, rané i pozdější smilovské, jsou opět pojaty synteticky a vystavěny kolem určitých typů: „*Jistota úderu do kláves veršů, škála životní zkušenosti, prostě všechno nasvědčuje tomu, že Papírový Mojšl, tato kvintesence milostné desiluze, byl napsán teprve básníkem, který měl za sebou jádro Slezských písní“* (78) a naopak „*pro podobu prvotního Smila z Rolničky z let před r. 1899 můžeme s jistotou operovat Domaslovicemi a se značnou pravděpodobností Klecí“* (tamtéž).

Další posun je jen proporční, pro dataci využívaný biografický materiál je přímo svazován s dílem. Na základě biografického materiálu, se Králík snaží „*sestavit diář Bezručův*“ (68). K jednotlivým biografickým údajům jsou přiřazovány jejich koreláty poetické, k chrlení krve, které je datováno 15. 2. 1899, jsou přiřazeny básně: „*Leonidas je báseň cele proniknutá vizí řinoucí se krve, nemohla být složena před tragickým záchvatem“* (71). Králík vidí souvislost mezi tvůrčím procesem a zdravotním stavem: „*Za ten hazard úprkem letících vteřin platil hráč lety strhaných nervů, zpuštěním celého svého nezdolného organismu“* (71). Souvislost mezi psychickým stavem básníka a textem je zde sklenuta velmi úzce. Vidíme to například u básně Didus ineptus: „*Děsivé básni Didus ineptus plně nerozumíme, když v ní nevidíme vydestilováno hoře krutých měsíců 1901–1902, pohromu vypleněných nervů, nesnesitelnou hořkost porážky, kdy básník po opojném vzepětí tvůrčích*

*měsíců tu najednou stál s holýma rukama. F. X. Šalda ve své známé studii napsal: „A za třetí Didus ineptus, autostylizace sebemrškačská a sebeplvačská, symbol životné neschopnosti a nepřizpůsobivosti, zvláště u Rusů dobře známé, kterou vtělili do svých příliš trpných figur i Turgeněv i Gončarov“ (Slovo a slovesnost, I, s. 26). ¶ Ve skutečnosti je v Didu ineptu málo stylizace, je to jen zhuštění dříve citovaných pasáží dopisových. [...] Ale přes svou mučivou drásavost je báseň příznakem ozdravení autorova už tím, že objektivizuje a tím překonává tíživý vnitřní stav. Ze všech uvedených důvodů lze soudit, že datum vzniku Dida inepta není příliš vzdáleno od data dopisu, v němž Bezruč poslal svou báseň Herbenovi (říjen 1902)“ (63–64). Jako by zde Králík víc ustupoval z pojetí stylizace a některé obrazy či básně viděl jako pouhý ozvuk životních událostí: „Básník s naprostou věrností zpodobuje v první básni [Hrabyň] návštěvu u faráře Böhma, ještě kdysi s otcem, a v druhé cestu z Hučína do Háje, kterou jako student dělal s pašovanými cigaretami“ (85), nebo: „Ta těšínská vesnice není stylizace, to je přesvědčivý fakt“ (86). Vedle Hučínu a Návratu, jak jsme o nich již v souvislosti s chápáním básně jako odrazu životních skutečností mluvili, se tak zde rozšiřuje skupina básní, u nichž převažuje v Králíkově interpretaci přímý biografický aspekt, který vytlačuje původní chápání básní jako stylizace. Datační metodika, která logicky využívá veškerá pevná data z života básníka, se tak prolamuje do hodnocení a interpretace básní a oslabuje, domníváme se, původní koncept postavený významně na proměnách stylizace.*

Králík si však patrně byl vědom nebezpečí, upřesnění tohoto vztahu nacházíme v Králíkově stati Problémy bádání o Slezských písních (Králík 1957a), která se mj. vypořádává s tzv. místeckou teorií, již v té době zastává především Jaroslav Procházka (Procházka 1956)<sup>46</sup>. Celkově je však Králíkův text možno chápat jako pokus o zpřesnění vztahu mezi reálným pozadím a dílem: „*Vůbec se ukazuje, že Slezské písně se v daleko větší míře opírají o životní zkušenost, než se dalo soudit ještě poměrně nedávno. Horlivost*

<sup>46</sup> Procházkova recenze Šajtarovy knihy Prameny Slezských písní (Šajtar 1954) a jeho edice Křivý úsměv ještěrský se soustředí ovšem především k přetisku cenzurou zasažených Bezručových textů a chybné chronologii Bezručových povídek. Zastáncem místecké teorie se Procházka jeví jedinou větou: „*To je ovšem základní omyl!*“ (Procházka 1956: 20), v níž komentuje Šajtarovu dataci „jádra“ Slezských písní do počátku roku 1899. V dalších pasážích mluví o „*osudovém významu*“ (Králík 1957a: 21) místeckého pobytu, „*událostí, vnitřních prožitků a především citové krize těchto let*“ (tamtéž). Domníváme se tedy, že Králíkův text nebije ani tak proti místecké teorii, již Procházka hájí v jen velmi krotké podobě, ale spíše je obranou Drahomíra Šajtara a jeho práce, jejíž výsledky Králík ve svých analýzách využívá.

Králík rekapituluje již nám známé teze zastánců místecké teorie a proti ní soustřeďuje důkazy o časové provenienci tematické (Markýz Géro, který je na základě Fickových /1956/ zjištění spojen s postavou Bedřicha Habsburského, jenž se vlády v Těšínské komoře ujal v roce 1895, se v básních „jádra“ Slezských písní vyskytuje třináctkrát), formulační (především s prozaickými texty a dobovou publicistikou) a ideové roviny díla (proti dosavadním svým názorům /Králík 1947/ oslabuje přímou souvislost s tvorbou Otokara Březiny a zdůrazňuje vazby k literatuře devadesátých let obecně). Historická zjištění mají podle Králíka význam nejen pro určení datace, ale i „*jejich charakteru*“, „*většina básní, které byly otištěny nebo prokázány byly zaslány r. 1899 (a začátkem 1900) J. Herbenovi, sáhla do žhavé přítomnosti, [...] měla poměrně málo vzpomínkového žvlvu*“ (Králík 1957a: 307).

*sběratelů a literárních historiků vynesla na světlo mnoho Bezručovy korespondence i jiného dokumentárního materiálu, o zakotvenosti básnickovy tvorby v empirické realitě nemůže už být žádných pochyb. [...] Toto stále upevňované poznání o životní pravdivosti Slezských písní nesmí však vésti k zjednodušování, k redukování Bezručova díla na reálnou zkušenost autorovu“ (Králík 1957a: 312).*

Vraťme se ovšem k důsledkům v Králíkově knize. Původní čtverá konstrukce, která byla vystavěna na proměně stylizace, se dynamizuje, jako už se dostala do pohybu autentickým svědectvím o vzniku básně Kovkop. Oldřich Králík představuje nyní pouze trojici písní těšínských, ostravských a beskydských, zcela je zpečetěno vypuštěním doplňkové skupiny lidových písní. Přičemž těšínské a ostravské básně jsou podle Králíka soulehlé: „*Mračný zjev, který se vnořuje z prvotního jádra Slezských písní, je podvojný; jako těšínský bojovník krvácí a hasne na hraniční čáře národnostní, jako kovkop bouří v ostravských dolech. To znamená, že od těšínských písní v užším smyslu je plynulý přechod k písním ostravským“ (89). Starší schéma se mění na binární, přičemž skupina beskydských písní je konstruována analogicky podle těšínských písní. Beskydské písně vznikají v období básnickovy vnitřní krize od dubna 1899, kdy Bezruč píše báseň Já III jako první báseň beskydskou. Tato beskydská poloha je výsledkem vnitřních sil, ale je podnícena v létě 1899 i nárazy zvenčí. „Jádro“ Slezských písní se tak rozpadá na dvě skupiny. Vlastní „jádro“ má těžiště v prvním půlletí, pro něž je rezervována většina básní, menší část je pak soustředěna do druhého půlletí, které je poznamenáno ústupem sil a sebedůvěry.<sup>47</sup> Bezruč se v tomto*

---

<sup>47</sup> V závěru knihy se Králík vrací k problému kompozice, k Herbenově kompozici a svým dvěma pokusům o uspořádání „jádra“ básní. Králík navrhuje svůj první pokus o kompozici z důvodů kombinace více kritérií, i proto, že skupiny básní těšínských, ostravských a beskydských zahrnují básně, které tyto znaky vykazují v různé míře (nehledě k tomu, že byla zpochybněna jejich vývojová následnost): „*Např. ‚těšínskost‘ je společným znakem jinak velmi různých básní. [...] některé básně mají plnost znaků ‚těšínských‘, jiné jsou kromě jiných znaků též ‚těšínské‘“ (110). Dále propracovává svůj druhý pokus o uspořádání Písní 1899–1900, přičemž na básních jako jsou Návrat či 70 000 ukazuje prostupnost jednotlivých kategorií. Zdůrazňuje především propojení původního „vertikálního“ (117) členění s novým „horizontálním“ (tamtéž) a též souvislosti s původním Herbenovým uspořádáním.*

Ačkoli tedy Králík přijímá vesměs Šajtarovy výtky (1954b) proti kompozici faksimilního vydání, reaguje na poznámky k uspořádání Písní 1899–1900 nesouhlasně. Proti Šajtarově chápání původní Herbenovy kompozice, která je pro něj nepřekročitelným historickým faktem, staví Králík již na začátku knihy tezi, že cílem pořadatele je podle něj interpretace: „*Kompozice sbírky, má-li urovnat čtenáři cestu k pochopení, musí vyrůst z poznání skutečné organizace básnickova díla“ (37). Tato organizace není však jednorozměrná: „vnitřní organizace díla je složitějšího druhu, kříví se v ní tendence genetické, ideové i tvarové, je daleka jakékoli lineárnosti“ (107). Ačkoli je každá tradiční kniha vlastně útvar lineární, pokouší se Králík zvrstvením různých řezů, chronologického, tématického, druhového i různého ladění básní, oslabit mechaničnost rozčlenění, jak je představil ve faksimilované edici, i přenést svou strukturovanou představu „jádra“ co nejlépeji do knihy. Tematické a druhové rozčlenění by bez propojení s chronologií vedlo k zakrytí procesu tvorby, jeho modifikací a proměn. Králík však v jednotlivých oddílech zachovává chronologické řazení. Toto propojení různých řezů dílem odhaluje zřetelné logiku vývoje toho kterého tématu či básnického druhu (například balady).*

období „*odcizuje svému prvotnímu tvůrčímu elánu, až docela zapochybuje o smyslu své poezie*“ (99). I nad druhým půlletím se nyní vznáší Králíkův kritický odsudek.

## V.

### Od smrti Petra Bezruče do konference v roce 1963

„Bylo to všechno zapotřebí?“

(Oldřich Králík Miroslavu Červenkovi)

V nedožitých jednadevadesáti letech 17. února 1958 umírá Petr Bezruč. Poslední vydání Slezských písní za autorova života vyšlo roku 1957 (Bezruč 1957). Univerzálním dědicem se stal Památník Petra Bezruče v Opavě, ten si mj. kladl za cíl pečovat o další vydání Slezských písní. V roce 1960 vstupuje na pole edic Slezských písní Břetislav Štorek, který připravil vydání sbírky spolu se Stučkonoskou modrou pro ediční řadu Národní knihovny. Výchozím textem jeho edice, která nechtěla být „kritickým vypracováním textu“ (Bezruč 1960: 171), mu bylo vydání poslední ruky. Editorovy úpravy se soustředily k pravopisné stránce, již připravil dle tehdejší normy a zásad Národní knihovny, a strofickému uspořádání, které řešil na podkladě vydání dalších, takže jisté náběhy ke kritické edici tu jistě byly.

Oldřich Králík v sérii článků oslavil Bezručovo výročí (Králík 1957b, 1957c) a podílel se na vydání paralipomen (Bezruč 1958), od roku 1959 vedl korespondenci s nálezcem opisu básní Fany Tomkové, které Králík následně vydal (Bezruč 1961). Mezitím se však již v roce 1960 uskutečnila první porada o textu Slezských písní. Na Gruni v Beskydech se ve dnech 29. května až 3. června sešel Viktor Ficek, Oldřich Králík, Alois Sivek, Drahomír Šajtar a Vilém Závada a připravili tzv. gruňský návrh Slezských písní.

V diskusi, kterou návrh vyvolal, nám, tak jako ani na jiných místech naší práce, nejde o vyhlásování vítěze polemiky. Spíše chceme sledovat, jak se různí textologové a editoři snažili o stanovení norem. Už zde můžeme ovšem tvrdit, že Králíkova zásluha, a to nejen na tomto poli, je spojena s iniciací těchto sporů, které donutily oponenty tu k přesnější formulaci vlastních hypotéz, tu k novému náhledu na problematiku.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Například na začátku sporu čteme na rubu exempláře gruňského návrhu, který patřil Miroslavu Červenkovi a je uložen v LA PNP, jeho rukou psané poznámky, v nichž se vyjadřuje s pochopením o Králíkem navržené kompozici: „Ad kompozice ¶ Navrhují přijmout v zásadě nové uspořádání, jak je navrhl Králík s tím, že není podkladu pro tvrzení, že by B. sám měl na mysli tuto kompozici, že není nutné ani možné řídit se chronologií (jež nemůže být bezpečně stanovena podle chronologie zásilek); že nelze za nějaký básníkův podklad pro dělení na 3 hlavní oddíly pokládat složení jeho první zásilky Herbenovi. ¶ Ale rozhodující je 1) SP jsou špatně, náhodně uspořádány; 2) Řazení básní je v lyrice celkem nedůležitou věcí (až na výjimky), proč se o ně přít?; 3) Králíkovo řešení je propracované a citlivé, má svou logiku o nic horší, než je to v lyrice běžnou praxí, v tom je jediné; žádný konkurent; 4) v Bezručově díle existuje hluboký stylistický zvrát po 1900. Básně před ním mají opravdu charakter prudkého výtrysku, po něm je opravdu znát zesílený Macharův vliv, zatímco dříve byl Bezruč blíže symbolismu ¶ Námitky 1) SP se teď rozpadají na 2 knihy: ‚vlastní SP‘ a ‚dodatky‘. Mělo by se odpomoci aspoň tomu, aby druhá polovina SP neměla okrajový charakter. Jsou tu básně tak významné jako Labutinka, Didus



## Gruňský návrh

„*Naše práce nás všechny uváděla do extáze*“ (Závada 2007: 56).

Bezprostředním výsledkem porady na Gruni byl šestistránkový strojopisný text datovaný 3. 6. 1960 signovaný Oldřichem Králíkem (Králík 1960). Následuje jej nedatovaná verze rozšířená na dvacet tři stran strojopisného textu (Králík 1960a), poslední nám známá je verze zasláná účastníkům konference v Hradci u Opavy, čítající dvacet pět stran strojopisu (Králík 1960b). Dle znění zvacího dopisu z 21. 9. 1960 byla tato čistopisná podoba zaslána účastníkům jednání „*před prázdninami t. r.*“, definitivní podobu dostal tedy návrh někdy na konci června 1960.

V obecné části pojednává nejstarší verze pouze text Slezských písní, chybí úvodní pasáž vztahující se ke kompozici sbírky. Část týkající se textu je stručně řečeno věcně shodná s textem návrhu v jeho dalších podobách, změny jsou mezi nimi především formulační (např. *...pustě školometské... na: ...téměř školometské...*), úpravy jsou vedeny snahou oslabit původní razantní znění. Podstatný rozdíl je v soupisu změn, který v nejstarší podobě čítá pouze tři strany proti šestnácti stranám, jež jsou shodně v dalších podobách návrhu. Soupis změn v nejstarším návrhu je výčtem proti vydání Písní 1899–1900 (Bezruč 1953), v dalších podobách shodně proti Štorkově edici Slezských písní (Bezruč 1960). Druhá i třetí verze gruňského návrhu obsahují především úvodní kapitolu o kompozici sbírky. Mezi dvěma pozdějšími podobami textu jsou změny pouze v provedené korektuře a zanesení doplňků, které jsou naznačeny tužkou v druhé nám známé podobě návrhu. Změna rozsahu je dána jen změnou řádkování.

Úvodní pasáž věnovaná kompozici poprvé představila uspořádání takřka celé sbírky, vyloučeno bylo pět čísel „*čiře příležitostných nebo malicherně škorpivých, nedůstojných Petra Bezruče (Děrné, Melč, Polská Ostrava, Valčice, Hradec-Podolí – pochybnost se ozvala dále o Dvou mohylách)*“ (Králík 1960b: 1), které měly být přesunuty do paralipomen. „Jádro“ bylo rozčleněno na pět oddílů, tak jak byly koncipovány v edici Písní 1899–1900 (Bezruč 1953) a drobně modifikovány v Kapitolách (Králík 1957). Do podoby „jádra“ se promítly i názory Drahomíra Šajtara (Šajtar 1954b) a diskuse na poradě. Ačkoli v Kapitolách se Králík

---

*ineptus aj. Jisté řešení je v tom, že i odd. V–VII budou komponovány tak pečlivě, jako předchozí část knihy. To zatím není. [...] 2) Nezcela dořešený je oddíl V. Asi se nelze vyhnout spojení intimně citových a liter. polemických básní. V žádném případě bych sem však nezařazoval Červený květ (na začátek sbírky), Sviadnov (do I.) a Sviadnov (do IV).“ Jeho námitky tak zpočátku naplňovaly Králíkovu představu o průběhu diskuse, v níž bude gruňský návrh postupně dopracováván.*

zdráhal uskutečnit Šajtarem navrhované přesuny – odmítl přeřadit báseň Opava (Králík 1957: 112), Blendovice (114), Vrbice (113) a prohozením Pětvaldu I a Pole na horách se vůbec nezabýval, v návrhu byly Opava i Blendovice přeřazeny do oddílu čtvrtého, první mezi Dědinu nad Ostravicí a Osud a druhá mezi Pětvald II a Ondráše. Ostatní přesuny z Šajtarovy recenze se do textu gruňského návrhu nepromítly. Vůbec se však neuplatnily Šajtarovy pochybnosti o „objektivní platnosti“ Králíkova uspořádání, jak jsme o nich již mluvili.

Patrně na základě diskuse byla přesunuta báseň Koniklec též z prvního oddílu (většina změn se týká prvního oddílu) do pátého oddílu po bok Sviadnova. Tato možnost byla naznačena ovšem již v Kapitolách: „Zůstala nám na konec útlá báseň Koniklec. Je laděna intimně, vhodně by zapadla vedle Sviadnova“ (Králík 1957: 117). Básně mimo „jádro“ byly rozvrženy do dvou samostatných oddílů, celkově šestý oddíl zahrnul básně Smila z Rolničky (1900–1914) a sedmý soustředil básně po roce 1916, které z počátku básník podepisoval B. Šarek.

Pro text, jemuž je věnována druhá část návrhu, bylo rozhodnuto o návratu k rukopisům. Důvodem tohoto řešení bylo přesvědčení, že „Petr Bezruč text svých básní zhoršoval [...]. [Že] je téměř nepřekročitelná propast mezi samým tvůrčím aktem a dodatečným přístupem autorským k textu“ (Králík 1960b: 3). Na příkladech je dovozováno, že Petr Bezruč „prostě nedovedl skoro nikdy z odstupu báseň dotvořit“ (tamtéž). Změny jsou výsledkem puristických názorů autora, „úpravy jsou mechanické, téměř školometské“ (tamtéž), autor vkládá do textů dialektismy a vůbec jsou podmíněny i nedůvěrou ve smysl poezie, které Bezruč podlehl po roce 1900. K tomu přistupuje negativní hodnocení změn veřejností i nesoulad mezi změnami a fixací původního znění v povědomí čtenářů a například též v zhudebnění textů.

V textu není zcela zřejmé, odkdy podle navrhovatelů k negativním změnám dochází. Domníváme se, že hranicí pro „jádro“ byl duben roku 1900, tak jako v předchozích Králíkových studiích. Ne ovšem zcela důsledně, například dle rozboru soupisu změn jsou respektovány úpravy interpunkce, které se objevují až v poválečných vydáních Slezských písní (od E1)<sup>49</sup>. To je patrně zaviněno tím, že preliminář je vystaven jako korekce vydání z Národní knihovny či v první podobě návrhu jako opravy edice Písní 1899–1900, jež upravila interpunkci podle stávající normy. Proti Písním jsou tak eliminovány básníkovy zásahy, které si autor v roce 1953 „vynutil“ (Králík 1960b: 6). Navrhovaný text však nelpěl striktně na původní podobě, „přejímá pozdější opravy a doplňky, a to hlavně v dvojím

<sup>49</sup> Pro vysvětlení použitých zkratk viz přílohy.

*případě: 1. je-li změna a dodatek pozitivního charakteru, chce-li Petr Bezruč říci něco naléhavěji, odlít básnické dílo v buřičském kovu (Par nobile, Já), 2. jsou-li odchylky od rukopisného znění již od prvního otisku a sankcionovány územ, také zhudebněním (Maryčka Magdónova). Zásadně v dohodnutém textu se omezují nářeční schválnosti („ne[d]be‘ apod.), odstraňují se zbytečné bizarnosti“ (tamtéž).*

Autoři grunského návrhu si byli ovšem vědomi případných pochybností, jež jejich teze i vlastní soupis změn mohou vyvolat: „*nutno čelit námitce odborných textologů, kteří jistě prohlásí dohodnutý text za eklektický. Není potřebí se však lekat strašáků slov: jestliže si řecká slova přeložíme, eklektický se hrubě neliší od kritický – v obojím případě jde o rozhodování mezi dvojím zněním, o výběr. V dnešní literární vědě vymizel děs eklekticismu, který textovým kritikům naočkovala škola Lachmannova.*<sup>50</sup> *Dnes se na mnoha stranách dospívá k názoru, že eklektický text je v mnoha případech nezbytný. Vybírat mezi různocšteními je možno ovšem mnoha způsoby, nelze popřít, že tu hrozí nebezpečí subjektivity: jednomu se líbí to, druhému ono. Zhruba možno říci, že je nutno rozlišovat mezi dvojím vybíráním, náhodným a řízeným pevnými metodickými zásadami. ¶ Porada na Gruni může snad reklamovat nárok na výběr metodický, zákonitý. Předně každé vědecké rozhodování mezi textovými alternativami musí vycházet z dokonalé znalosti historie textu, tato podmínka byla do největšího stupně splněna, a co zbývá, bude vykonáno v nejkratší době. Za druhé výběr byl řízen zásadou funkčnosti. Právě po této stránce se jeví značný pokrok proti Písňím z r. 1953. Ty byly do jisté míry kompromisem mezi vydavatelovým (O. Králík) lpěním na textu rukopisném a autorovým (PB) štítivým odporem k některým jazykovým jevům („rety“, „kdos“). Dohodnutý text uniká jak králikovské archaizaci, tak mohl zlomit jazykové zábrany PB na sklonku jeho života“ (Králík 1960b: 7).*

Pokusme se nejprve načrtnout, jak byl text této přiznaně eklektické edice konstituován. Už jsme naznačili, že ke kontaminaci docházelo na rovině interpunkce a velkých písmen (vesměs dle E1 a novějších otisků). Vznikala i znění, která v historii textu neměla oporu (např. v básni Ligočka Kameralna ve verši číslo 19 bylo od R1 znění: *světlá voda v černou padá*; v R znění: *jasná řeka v temnou padá* a grunský návrh kontaminuje /pokud se ovšem nejedná o chybu/: *jasná řeka v černou padá*, tj. první část verše dle R, druhá dle R1). V Maryčce Magdónové je ponechána částečně původní Herbenova oprava (*Nedbe* na *Nedbá*), která je využita, jelikož je považována za „*nářeční schválnost*“ (Králík 1960b: 6).

<sup>50</sup> Kontaminace variant se v české ediční praxi objevuje i dříve (srov. například Františka Bačkovského spory o výchozí text Babičky Boženy Němcové nebo pozdější Básnické dílo J. V. Sládka, které editoval Albert Vyskočil). Lachmannovy přístupy byly považovány za mechanické nejen u nás, srov. k tomu např: Lichačev 1962/2001, a nebo již starší Housman 1922.

Návrh však nerespektuje hned vzápětí Herbenovu opravu *gróf* na *pán* a vrací se k původnímu Bezručovu znění. Jinak ovšem je text této básně ponechán dle znění prvního otisku a navrhované korekce se vracejí k rukopisnému znění jen na pěti místech, v textu tak zůstávají neautorské změny, které jsou patrně „*sankcionovány územ*“ (Králík 1960b: 6). Text se tedy někde výběrově vrací k rukopisnému znění, na jiném místě se ovšem respektuje znění pozdější.

Dalším typem byl neexplikovaný odklon od nejstaršího rukopisu. Pro *Par nobile* byl například zvolen druhý pozdější rukopis (v *Písniích* tištěno dle původního rukopisu s doplňkem sděleným dopisem z 8. 4. 1900 Janu Herbenovi a ve faksimilové edici původní rukopis bez doplňku), který je z roku 1909. V básni *Pole na horách* je respektováno znění dle původního rukopisu a nepřihlíží se k sloce doplněné v dopise Herbenovi, jímž Bezruč sdělil sloku básně *Par nobile*. Změny základního textu jsou zde uvedeny bez komentáře, a tak musí ve výčtu působit velmi subjektivně, ovšem je třeba zde podotknout, že vysvětlení nabídne Králík v knize *Text Slezských písní* (1963). A především, Králíkovo negativní hodnocení pozdějších proměn básně *Pole na horách* je patrné již ve studii *Tvůrčí proces u K. H. Máchy a P. Bezruče* (1954). Nejedná se tedy o žádný převrat v jeho úvahách. Pouze jsou změny navrhovány vždy s ohledem na to které místo textu a na jeho individuální uchopení, menší důležitost pak mají změny analogické k těm navrhovaným. Každá báseň je pro autory návrhu vlastním světem, má svou historii, a změna, kterou editor přijme či nepřijme na základě funkčnosti v tom kterém textu, není zobecnitelná, nestává se z ní pravidlo.

Tento přístup dokládá i vzpomínka Viléma Závady: „*Probrali jsme Slezské písně báseň po básni* [zvýraznil MK], *některé jsme jako básně příležitostné z návrhu vyloučili, u ostatních básní jsme vážili jednotlivé verze a snažili se z nich sestavit definitivní tvar ideální. Mysleli jsme, že se nám to podařilo, jenže v takové verzi žádné vydání Slezských písní nevyšlo a tak se vydavatelé nakonec vrátili k poslednímu jejich vydání, které vyšlo z Bezručovy ruky před jeho neblahými zásahy*“ (Závada 2007: 56).

Autoři grušského návrhu se tedy nesnažili nalézt jednotný přístup, v celku se sice vrací ke znění rukopisnému, ale na jednotlivých místech volí i znění pozdější. Tím ovšem nechceme říci, že by jejich počínání bylo nepodložené, naopak každý zásah je podložen, ovšem důvody pro jeho provedení se nestávají automatismem ediční práce. Ediční práce v jejich pojetí sleduje některé principy (všímá si původu změn, jejich motivace, hodnotí výsledky změn a estetické účinnosti nového znění, posuzuje i míru fixace toho kterého znění v obecném povědomí), žádný z těchto principů však není zobecněn.

## Konference v Hradci u Opavy

„bylo tam i několik Slováků, kteří zachovávali neutrální stanovisko“

(Drahomír Šajtar 3. 3. 2008)

Návrh byl předložen a projednán na konferenci v Hradci u Opavy, která se konala 17. až 19. října 1960. Dle sdělení tehdejšího předsedy Drahomíra Šajtara nebyl pořízen žádný zápis, zbývá jeho krátká korespondenční vzpomínka<sup>51</sup> a referát Ladislava Pallase (Pallas 1961).<sup>52</sup> Podle něj se jednání „pracovní konference o stanovení kanonického textu“ (137) zúčastnili vedle předkladatelů návrhu (úvodní řeč pronesl Oldřich Králík), též pracovníci univerzit v Bratislavě, Brně, Olomouci a Praze, i akademie z Ústavu pro českou literaturu a Ústavu pro jazyk český.

Strojopisná verze (5 s.) Králíkova úvodního slova<sup>53</sup> se dochovala v jeho pozůstalosti (Králík 1960c). Králík s odkazem na ruskou textoložkou Opulskou (Opulskaja 1957) uvažuje o případech, kdy není možno přetisknout vydání poslední ruky, kdy je nutné se od této zásady odchýlit. V případech, kdy Bezruč měnil svůj text, je podle něj třeba stejně jako u Gogolova přepracování Revizora z roku 1846, Kuprinova románu Pojedínok či některých prací Uspenského volit vydání předchozí.<sup>54</sup> Jelikož podle Králíka neexistuje žádné „autorizované vydání“ (Králík 1960c: 2)<sup>55</sup> – již proti znění básní ve Slezském čísle se ozvaly „oprávněné

<sup>51</sup> Nedávno zemřelý účastník jednání v Hradci u Opavy Drahomír Šajtar v dopise z 3. 3. 2008 vzpomínal: „Pokud jde o konferenci na Hradci, které jsem dokonce předsedal, stěží Vám o ní mohu říci něco zásadního. [...] Vzpomínám si jen, že gruňský návrh neuspěl (Červenka, Štorek) – pochopitelně, a diskuse se točila kolem toho, co má být prioritou – rukopisné znění (Králík, Dvořák, Ficek, Šajtar aj.) nebo vydání z roku 1928. Byla to místy dost nervní rozprava, často s osobními atakami atd. atd., ale pokud vím, žádný zápis pořízen nebyl. Konference se rozešla tak, že obě strany trvaly na svém. Konference se zúčastnilo poměrně dost hostů, snad kolem 30–40 lidí [...] – ale rozešli jsme se v dobrém.“

<sup>52</sup> O této konferenci viz též zpráva Miroslava Červenky (Červenka 1960a), která dále argumentuje pro návrh ÚČL a vyjadřuje přání, aby se s textem Slezských písní do definitivního rozhodnutí dále neexperimentovalo, dále Oldřicha Rafaje (Rafaj 1960), která uvádí, že není věc zcela lhostejná, jaké vydání bude kanonizováno, a Ladislava Pallase (Pallas 1960), který navíc připomíná, že i vydání z roku 1928, jež navrhují pracovníci ÚČL, bude nutno oprostít od chyb a začínajících manýr Bezručových, „takže i tento [text] bude do jisté míry textem kontaminovaným“ (26).

<sup>53</sup> Konstruujeme-li si představu o průběhu konference, je třeba zmínit, že Králík patrně často měnil text své přednášky při vystoupení (například záznam jeho vystoupení na Opavské konferenci v roce 1963 se velmi liší od strojopisné verze jeho přednášky /Králík 1963a/; viz o tom dále). Už tím je tato konstrukce nejistá. Vypadávají z ní samozřejmě mnohé dobové okolnosti, například souběžný Králíkův spor o nejstarší památky nebo o Máchu. Citujeme-li obsáhle z dobových materiálů, uvědomujeme si, že se jedná ne o rekonstrukci událostí, ale o jejich kostru.

<sup>54</sup> Opulská ve své práci připouští pouze zmíněné tři příklady. V dalších se vždy přiklání k vydání dle kritéria poslední ruky s tím, že pro literárněhistorické studium je sice potřeba obvykle vydání první, nicméně textolog pro účely kanonizace vybírá většinou vydání poslední. Důvodem pro odmítnutí vydání poslední ruky je ideologicky motivované přepracování (v jejím pojetí z „revolučního“ na „kontrarevoluční“), které autor provedl pod cizím vlivem, jemuž se autor bezvýhradně podřídil.

<sup>55</sup> Králík patrně myslí ne autorizaci, ale autoritu takového vydání.

*námítky*“ (tamtéž) –, je třeba je za autora vytvořit. A Králík formuluje některé úpravy gruňského návrhu. Za prvé navrhuje přeřazení básně Červený květ do čela sbírky a epilogu Žil jsem jak stepní kůň do závěru, které je motivováno zvykem čtenářů Slezských písní. Za druhé mění rozložení sbírky z osmi oddílů (pět oddílů „jádra“ plus dva pozdější) na tři, a sice: „jádro“ (od Dne Palackého po Úspěch, Labutinka a Kalina).

Vedle těchto úprav, v nichž vyšel vstříc zvyku i názorům kolegy Ficka, formuluje Králík i výhrady k návrhům zaslaným na jednání. Především se týkají názoru L. Doležela z Ústavu pro jazyk český, který se přikláněl k volbě Slezského čísla nebo prvního vydání a vytýkal, že text návrhu je kombinovaný, a odstranění dialektismů nazval nivelizací jazyka. Oldřich Králík na básni Jen jedenkrát, na níž Doležel demonstroval rozkolísanost ve výběru variant od rukopisných až po znění z roku 1947, ukazuje motivace navrhovatelů, kteří v tomto případě volili text pozdější: „*Vesměs v návrhu se navrhuje měnit lumírovský jamb na daktyl. Za tímto odlumírovštěním básně Jen jedenkrát stojí básník Vilém Závada. [...] V odstranění přes údol a zřeli apod. vůbec nejde o porušování jednotité struktury Bezručova verše, o stírání jeho osobitých rysů, nýbrž o překonání lumírovské manýry. [...] Kdo bude chtít studovat závislost Petra Bezruče na lumírovské technice veršové, vezme si rukopisy atd. [...] Je naprosto zbytečné, aby se běžnému čtenáři připomínala Bezručova souvislost s lumírovským stylem básnickým*“ (4).

Diskutující se podle Pallasova referátu sice shodli, že není možné přijmout za výchozí tzv. text poslední ruky z roku 1957, nicméně na volbě jiného se neshodli.<sup>56</sup> Oldřich Králík a autoři gruňského návrhu spolu s dalšími (např. též Ladislavem Pallasem a Jaromírem Dvořákem) trvali na rukopisech a jejich argumentace rozvíjela zdůvodnění gruňského návrhu. Poukazovali především na Herbenovy i cenzurní vstupy, množství tiskových chyb v dalších vydáních, postupné kažení textu, za něž byl zodpovědný autor podléhající svým brusičským předsudkům a „*tendencím separatistického moravectví a jazykového staromilectví*“ (Pallas 1961: 137). Další důvody shledávali například v povaze změn, které se podle Ladislava Pallase dají „*zařadit do jistých gramatických kategorií*“ (138), což dokazuje jejich mechančnost, nebo v literárněhistorickém hodnocení. Jaromír Dvořák s poukazem na tvrzení Felixe Vodičky konstatoval, že „*na úkoly literatury devadesátých let odpovídá znění rukopisné – čímž je řešena v zásadě celá otázka*“ (tamtéž).

<sup>56</sup> Diskuse se též dotkla otázek kompozice. František Buriánek Králíkovo uspořádání sice pochválil jako návrh „*dobry, logicky, ale přece jen subjektivní*“ (138) a „*akompozičnost Slezských písní*“ (138) považoval (spolu s M. Červenkou a K. Rosenbaumem) za možný tvůrčí záměr autora, přiklonili se tak ke starším výtkám Drahomíra Šajtara (1954b). Nicméně účastníci diskuse se následně shodli, že otázka kompozice není tak podstatná, a proto ji odložili na pozdější dobu.

Podstatná byla oponentura Miroslava Červenky, Břetislava Štorcka a Rudolfa Skřečka z Ústavu pro českou literaturu, kteří se přiklonili k volbě vydání z let 1928–1930 (dle značení ve Fickově studii /Ficek 1950/ tzv. D4 či D5), která považovali za „*jakési rozhraní*“ (138). Podle jejich koncepce „*až sem jde v podstatě zlepšování a tvůrčí práce jak po stránce estetické, tak po stránce jazykové, další vydání (1937) již má rysy negativní (některé z nich, ‚děvuchy‘ apod. se objevují již v D4–D5, ale nejsou všechny ještě úpravami stereotypními, mechanickými)*“ (tamtéž). Proti gruňskému návrhu namítali především, že je eklektický, že „*hodnotí varianty místy dosti subjektivně (podle hledisek stylistických), takže výsledkem je text kombinovaný, mozaikovitý*“ (tamtéž). Za těmito formulaci rozpoznáváme text, jehož část se dochovala v pozůstalosti Miroslava Červenky (1960).

Červenka se domnívá, že za výběrem jednotlivých variant v gruňském návrhu je vždy stylistický soud, jenž vnáší do textologie labilní subjektivní hlediska. Poukazuje například na neustálé proměny uspořádání a textu, jak je Oldřich Králík představil v edici *Písně 1899–1900* a v gruňském návrhu. Podle něj „*návrh SÚ si k uspokojivému řešení zatarasil [...] cestu především proto, že jeho hlediska ne vycházejí z nějaké přesné, časově diferencované představy o celkové tendenci Bezručových stylistických variant v té či oné době. I když nejvýše je hodnoceno rukopisné znění, v řadě případů se od něho musí ustupovat [...] a výsledek je ten, že se vlastně nad každým Bezručovým zásahem rozhoduje zvlášť; Bezruč se hodnotí od případu k případu a vzniká text mozaikovitý, libovolná kombinace, v níž vedle autorovy vůle a nad ní se stále objevuje cizí vybírající a známkující ruka*“ (Červenka 1960: 2). Červenka zde dospívá k podobné charakteristice, jako jsme nad gruňským návrhem dospěli v předchozí části i my. Pro něj je ovšem nepřítomnost jednoznačných kritérií verifikujících editorovu práci základním nedostatkem gruňského návrhu.

Proto si klade otázku, „*jak užít k potřebám ediční práce stylistické hodnocení pokud možná bez subjektivismu?*“ (1). Proti stylistickému hodnocení případ od případu navrhuje „*syntetické stylistické hodnocení celého souboru variant v jednotlivých vydáních (resp. v jejich skupinách) – a takové stylistické hodnocení postavit do služeb výběru jediného optimálního výchozího textu*“ (2). Vývoj textu rozčleňuje Červenka do několika fází, přičemž vývoj do 20. let považuje za organický. Jevy, které jsou vnímány v Bezručově díle jako negativní, se v této době neobjevují v takovém množství, aby podle Červenky narušily „*jednotu díla*“ (3), a jsou tedy „*stylisticky irelevantní*“ (4).<sup>57</sup> Červenka postuluje představu,

<sup>57</sup> Pojímání některých změn jako stylisticky irelevantních se dostává, domníváme se, do rozporu s vlastní Červenkovou představou textu: „*Básníkův stylistický záměr není přece dán jen jistým zněním jednotlivých veršů, ale i rozhodnutím, aby právě takové a ne jiné verše stály vedle sebe; vždyť tak se navazují zcela konkrétní vztahy*

že změny, a to i změny „výraznější“ (4), není možno posuzovat ojedinele, pouze v kontextu s dalšími změnami je možné uvažovat o jejich mechaničnosti, či stereotypnosti. Tyto vlastnosti má podle něj až vydání z roku 1937 a uzavírá: „*Stylistické hledisko neodkazuje textologa k R, ale zaměřuje jeho pozornost k dvacátým létům, k D1–D5. Bude-li editor jednat v souhlasu s těmito stylistickými tendencemi, vyhne se i obtížím, jež s sebou přináší návrat k neúplným rukopisům, i zmíněné mozaikovitosti textu. Přitom textologie jistě uváží výhody, jež plynou z toho, bude-li se při volbě výchozího textu vycházet z vydání, jež zároveň je i co [do] celkového uspořádání a publikace jednotlivých básní nejvíce úplná*“ (6).

Červenková přednáška dokládá posun kritérií, která byla aplikována ještě ve Štorkově edici (Bezruč 1960). Od výběru dle zásady poslední ruky se zde prohlubuje tázání po kritériích volby výchozího textu. I v Praze se tak ustupuje od mechanických postupů. Toto tázání podnícené zde také Králíkovými rozbory a návrhy se obrací ke stylistice, ale spojuje ji s kvantitativními hledisky.

Otázka míry je však též poněkud mechanická. „*Mějme se na pozoru před číslicemi! Číslice nevymítí, co je v našem dojmu vlnivého a splývavého,*“ říká případně Gustav Lanson (Lanson 1931: 16). Pražští editoři hledají zde možnost zobecnění, možnost vytvoření jasného verifikovatelného kritéria, které by text vyrovnávalo a naopak netříštilo. Snaží se projektovat textologii jako soubor „objektivních“ jednoznačných pravidel. Příznačné je citované Červenkovo tvrzení, že „*textologie jistě uváží výhody*“ (Červenka 1960: 6). V základech takového pravidla je přesto estetický soud, jenž je jen domněle objektivizován. Hodnotí-li totiž některé proměny textu jako negativní, proto že jsou mechanické, dochází zde k selekci změn dle předchozích Králíkových (subjektivistických) soudů. Králík například označuje jako negativní určitou vrstvu dialektismů, jež se v díle obojevují. Do souboru posuzovaných změn však nejsou v Červenkově výkladu promítnuty všechny změny, nýbrž jen ty, které dopředu označuje s Králíkem za negativní. Mechanických změn je v textu Slezských písní mnohem více (například změny interpunkce). Sama mechaničnost změny bez definování negativních motivací nic nevypovídá. V Červenkově úvaze zcela dominuje sledování tendencí.<sup>58</sup>

---

*významové, zvukové atd., jež tvoří neoddělitelnou součást díla. Když se toto spojení poruší, vznikají v básni cizí, umělecky nezáměrná, zcela mimovolná napětí a disproporce*“ (Červenka 1960: 4). Tím nechceme říci, že nelze varianty klasifikovat, pochybnosti však máme o estetické bezvýznamnosti varianty, když současně je postulováno množství vztahů uvnitř básně. Je ovšem například možné uvažovat o variantách tzv. volných, které nepodmiňují žádné další gramatické a stylistické úpravy, a varianty vázané, tj. změny vyvolávající řetězové reakce v okolním jazykovém kontextu.

<sup>58</sup> To se ostatně promítá i do Červenkova pozdějšího návrhu na podobu kritického aparátu (Červenka 1981), v němž je právě umožněno sledovat masy změn, jak se projeví v té které redakci. Naopak Králíkovy námitky proti kritickému aparátu, jak je formuloval v recenzi Bakošovy knihy (Králík 1962), vycházejí z představy, že nejpodstatnější na změnách je jejich motivace, kterou není s to žádný aparát čtenáři prostředkovat. Proto též navrhuje místo rozsáhlých aparátů prezentovat vývoj textu v samostatných textologických studiích.



v neposlední řadě mechanické změny textu, tedy změny vyvolané například puristickými názory autora a považované tedy za netvůrčí, si často v textu vynucují změny další. Tyto vázané změny není možné považovat již za mechanické, je to jen jejich původní motivace, která je dovoluje řadit mezi změny netvůrčí.

Konference v Hradci u Opavy představuje první střetnutí dvou koncepcí bezručovské ediční práce, které bude pokračovat i v následujících letech. Podstatné je, že zde jde a nadále půjde též o chronologii změn, především o její hodnocení. Nezanedbatelnou součástí tohoto střetu je ovšem i vyjasňování pozice textologického bádání mezi vědou a řemeslem.

### **Před konferencí ve Frýdku-Místku a na ní**

Do období před další poradou o textu Slezských písní spadá Králíkův text datovaný 30. 8. 1961, který na pěti strojopisných stranách shrnuje znovu důvody pro volbu rukopisů jako výchozího textu a zpřesňuje gruňský návrh (Králík 1961a).<sup>59</sup>

Králíkovi jde především o přiblížení textu Slezských písní, jak byl představen v gruňském návrhu, k rukopisnému textu, o vyjasnění i minimalizaci případů, kdy je možno se od rukopisu odchýlit. Rozhodné slovo má v jeho pojetí stále obecné povědomí, jemuž se vychází vstříc na rovině kompozice i textového znění. V uspořádání se tento ohled projevil přeřazením Červeného květu do čela sbírky, jak navrhoval Králík již v Hradci u Opavy. Z hlediska textu vede ohled na úzus k ponechání cenzurou vyvolaného zásahu „*vévoda Géro*“ na „*Sir-markýz Géro*“. Vyloučeny jsou Herbenovy zásahy, a to i tehdy, když je Bezruč „*sankcionoval další úpravou*“ (Králík 1961a: 1), avšak i zde se vyčleňuje skupina zásahů, jež budou „*těžko zrušitelné*“ (tamtéž), opět kvůli jejich fixaci v čtenářském povědomí.

Z vlastních Bezručových oprav jsou provedeny jen ty, které „*usilují o větší výraznost*“ (Králík 1961a: 2), ostatní jsou vyloučeny, jelikož „*důvod změn je většinou iluzorní a jejich následky nejednou katastrofální*“ (tamtéž). Králík se domnívá, že zásahy po dubnu 1900 byly prováděny – až na výjimky „*několika relativně šťastných úprav*“ (tamtéž), jež jsou obsaženy ve Slezském čísle či ve vydání z roku 1909 –, z jiných „*tvůrčích pozic, než z jakých vznikly původní básně*“ (tamtéž).

---

<sup>59</sup> O účelu tohoto textu nic nevíme. Avšak vzhledem k tomu, že jsou v něm formulována i „taktická pochybení“ gruňského návrhu („*Po stránce technické pokládám za taktickou chybu, že návrh gruňský byl prezentován ve formě odchylek od vydání v Národní knihovně, zásadně je potřebí v novém návrhu brát za základ rukopis [...] uvádět odchylky od tohoto prvotního znění*“ /Králík 1961a: 5/.), považujeme tento Králíkův text spíše za osobní sdělení kolegům.

Dodejme ještě, že Králík se v tomto textu snaží vyjít vstříc některým námitkám, které se objevily na konferenci v Hradci u Opavy. Postupuje však opět případ od případu. Ačkoli formuluje pravidla, kdy je možno se odchýlit od znění rukopisu, zároveň z nich vyčleňuje výjimečné jevy. Vychází z konkrétních textů a hodnocení jejich vývoje. Toto zaměření na jednotlivinu, detail nachází zde vyjádření v požadavku, aby byl na odborném fóru prodiskutován „každý sporný verš, každé slovo a přímo každá čárka“ (3). V jednotlivostech tak Králík navrhuje kompromis, jako jím byl i grunský návrh, metody práce se však vzdát nechce. Podle Králíka, jak je patrné z předchozích jeho řekněme genetických studií, má každá báseň poněkud odlišný osud. Ačkoli například změna dvou básní byla provedena ve stejné chvíli, je nejen každá z nich jinak vydařená, ale zasahuje do odlišných textů, které mají svou vlastní historii, což u Králíka znamená, že mají každý svou nestejnou hodnotu. Proto je v jeho koncepci těžko představitelný požadavek Miroslava Červenky o „nějaké přesné, časově diferencované představě o celkové tendenci Bezručových stylistických variant v té či oné době“ (Červenka 1960: 2). Tam, kde chce Červenka jasnou dělicí čáru, Králík vidí proměny jednotlivých textů, které mají již svou historii. Nejde tedy jen o periodizaci Bezručových redakcí díla, Králík zohledňuje především to, že se zde redakce uplatňuje na nestejnorodém materiálu, proto i změny obdobně motivované mají u každé básně jiné důsledky a je potřeba je individuálně posuzovat.

Ze dvou dobových stručných zpráv (Ficek 1961 a Urbanec 1962) se dovídáme o jednání ve Frýdku-Místku 27. října 1961, které se konalo u příležitosti sedmdesátého výročí nástupu Petra Bezruče na tamější poštu. Obě zprávy se shodují v hodnocení, že jednání nepřineslo nic nového. Přesto na konferenci byla prezentována dvě nová čtení rukopisu Petra Bezruče, s nimiž vystoupil Jaromír Dvořák.

Úvodní referát přednesl opět Oldřich Králík (Králík 1961b). Jeho přednáška se ovšem soustředila k otázce, zda vznikly Slezské písně v Místku v letech 1891–1893 či až v Brně koncem století, a nepřináší příliš nového; pouze snad tlumočí pochybnosti Joži Vochaly, zda markýz Géro je totožný s vévodou Friedrichem, či s Albrechtem. Dalšími diskutujícími byli J. Procházka či J. Sadílek, kteří oba hájili tzv. místeckou teorii.

Následovalo zasedání komise pro kanonizaci díla Petra Bezruče, o němž máme jen zmíněné dvě zprávy, Králík pravděpodobně přednesl referát, jehož stručný obsah shrnuje zpráva J. Urbance.<sup>60</sup> Králíkova argumentace se podle něj soustředila k problematice volby

---

<sup>60</sup> V této době se již jednání nezúčastňuje Drahomír Šajtar.

rukopisu jako výchozího textu edice, jelikož rukopisný text „*nejlépe odpovídá na společenskou situaci v době vzniku díla a zachycuje Bezručě nejrevolučnějšího, necenzurovaného*“ (Urbanec 1962: 125). Z této zprávy nelze usoudit v jakém rozsahu chtěl Králík respektovat znění rukopisu. Patrně ovšem byla jeho koncepce vydání totožná s tím, jak ji představil v textu, který známe jen z jeho pozůstalosti a o němž jsme již mluvili výše (Králík 1961a). Dokládají to i námitky pražských editorů Rudolfa Skřečka a Břetislava Štorka, jež nám Urbanec tlumočí. Jejich výhrady se obracely k subjektivní povaze výběru variant a k právu autora na vývoj. Můžeme se dohadovat, že poslední námitka se týkala Králíkem navrhovaného důslednějšího návratu k rukopisnému znění, jak jsme jej četli v Králíkově textu z konce srpna 1961.

Viktor Ficek, který též na konferenci navrhl, že by bylo možné pro uspořádání Bezručovy tvorby „*přidržet se důsledně chronologie otisků v časopisech a v knižních souborech*“ (Urbanec 1962: 125),<sup>61</sup> jako jediný pozitivní důsledek jednání uvádí shodu na vydání podle prvotních rukopisů.

### **Metodologické vyjasňování**

Na konferenci ve Frýdku-Místku opakovali pražští textologové a editoři i Oldřich Králík již známé teze, více tak vystoupila do popředí vnitřní metodologická omezení obou koncepcí. Králík se například již několikrát dotkl podstatného problému textologie, problematiky autorské vůle či tvůrčí vůle a s tím spojené oblasti volby výchozího textu. Tyto otázky se zvýraznily ve chvíli, kdy je jako hlavní cíl porad stanovena kanonizace textu. Pokusili jsme se tuto problematiku a její dobový horizont načrtnout v doslovu k druhému vydání příručky *Editor a text* (Kosák – Flaišman 2006). Zde jen dodejme, že podle představ, které vedly k vytvoření kritéria poslední ruky, se v díle autorova intence uplatňuje stále stejným směrem. Autor své dílo stále dokonaleji dotváří. Jak ovšem ukázala i citovaná Mukařovského studie *Varianty a stylistika* (Mukařovský 1930/1941), nebylo toto pojetí ani v teoretické rovině<sup>62</sup> přijímáno bezvýhradně.

---

<sup>61</sup> Tento Fickův návrh na uspořádání, který reflektuje, že ve věci kompozice je kompromis, a to i s nabízenými ústupky (Červený květ), pro pražské editory nepřijatelný, je přece jen zajímavý. Fickovo uspořádání dle otisků by bylo vlastně dokumentem sociálního fungování básní Slezských písní. Ty mohou ve společnosti účinkovat až tehdy, když vejdou – nejčastěji tiskem – ve známost. Ukazovalo by tak postupný růst Slezských písní, jak je mohl dobový čtenář vnímat v jejich postupném vrstvení.

<sup>62</sup> Ani v praxi nebylo toto kritérium aplikováno zcela mechanicky. Příkladem odlišného postupu jsou například vydání Kollárový Slávy dcery nebo Babičky Boženy Němcové.

Králíkovy výhrady nejsou nepodobné názoru autora tehdy nově vydané ruské příručky B. V. Tomaševského (1928/1959). Ten tvrdí, že dílo, do něhož autor později vstupuje, je měněno na základě proměněných intencí a de facto již jiným autorem. Nově vnesené varianty podle něj nutně narušují integritu díla. K tomuto tvrzení došel Tomaševskij již ve svém raném textu z roku 1922, kde čteme: „*Vůle se mění a každá redakce odráží proměnu této vůle*“ (Tomaševskij 1922: 172). Z toho dovozuje, a i to je platné pro pojetí Oldřicha Králíka, že při tzv. kanonizaci díla není možno vycházet z teleologického pojetí díla, podle něhož dílo směřuje k jakési vyšší hodnotě. Z toho tedy i vyplývá, že je obtížné dílo vůbec kanonizovat.<sup>63</sup>

Králík se důkladněji s problémem volby výchozího textu a vůbec autorské vůle vyrovnal v kritice Bakošovy knihy *Literatúra a nadstavba* (Králík 1962). Podobnými slovy jako Tomaševskij pojmenovává úskalí pojmu autorovy tvůrčí vůle: „*tzv. tvůrčí vůle autora není nic jednotného, nic neproměnného. Autor žije v reálných historických podmínkách, vyvíjí se a mění se, v měnících se podmínkách nutně se mění též jeho tvůrčí záměr. Jestliže autor z časového odstupu provede úpravu svého díla, nezbytně to znamená, že jeho pozdější podoba má rozdílné vrstvy, tolik vrstev, kolikrát dílo upravoval nebo přepracovával. Je celkem samozřejmé, že relativně nejhomogennější je původní text díla, a čím pronikavěji autor je přepracoval, tím nesourodější prvky do něho pronikly*“ (Králík 1962: 76). Na základě tohoto rozboru dospívá Králík, a zde již v pozadí cítíme aktuální bezručovskou tematiku, k zásadě volby rukopisu jako výchozího textu edice: „*Zásada rukopisu nebo prvního otisku nemůže být nic samospasitelného, ale má jistě dobré oprávnění literárněvědné. První vydání, abych tak řekl, premiéra díla, je vždy závažným historickým faktem. Dále se často podceňuje podíl vnějších činitelů, redaktorů a korektorů nejrůznějšího druhu, na výslednou podobu textu*“ (tamtéž). Přičemž dochází i k odmítnutí kontaminace: „*Nelze honit dva zajíce, kombinovat v edici přednosti rukopisného znění nebo prvního otisku a současně přednosti posledního vydání. Každá pozornější analýza musí dojít k zjištění, že časově odlišné vrstvy díla jsou různorodé, že se navzájem ruší. Ale docela dobře je možno honit zajíce prvotní podoby díla*“ (tamtéž). A výsledek takové úvahy je též obdobný jako u Tomaševského, cílem textologa není „*kanonický text*“ (77), ale „*poznání literárního procesu*“ (tamtéž).

Opět, neuvádíme shodu s Tomaševského názory jako nějakou ruskou stopu v Králíkově myšlení. Tím, že Králík vstupuje do debaty, která se v dějinách textologie již mnohokrát zopakovala, ukazuje vlastně ke svému pojetí této disciplíny. Textologie není v Králíkově pojetí pouze nějakým řemeslem na určování výchozího textu: „*Textologie má*

<sup>63</sup> Tato paralela nemá dokládat přímé spojení mezi Tomaševským a Králíkem, spíše ukazuje, jak textologické bádání často aktualizuje problémy, které byly již řešeny, a řeší je znovu, obdobně.

vyšší cíl než jednostranně sloužit proměně ‚výchozího textu‘ na ‚kanonický text‘. *Textologie musí usilovat postihnout vývoj textu v jeho celku, jenom tak dostojí svému společenskému poslání*“ (tamtéž). Pro Králíka je tedy textologie vědecká disciplína a cílem jejího bádání je pak především poznávání historie díla. Kanonizace díla se tak dostává poněkud mimo vlastní Králíkovo zacílení. Čteme tu tedy vlastně modifikaci Králíkova postoje v počatém bezručovském sporu. Cíl vlastní debaty, tj. kanonizaci některé podoby textu Slezských písní, Králík opouští ve prospěch historie díla. Ani zde není uspokojen stávajícími edičními nástroji, které neumožňují „*dynamický proces vývoje textu*“ (tamtéž) prezentovat. Toto metodologické projasnění vlastního směřování je typické nejen pro Králíkovy tehdejší texty, v nichž se ohlíží po dalších současných textologických teoriích, srov. například jeho recenzi prací D. S. Lichačeva (Králík 1962a), je v této době frekventované i u pražských textologů a editorů.

Institucionální půdou pro vyjasnění metodologického zaměření je pro badatele převážně z Ústavu pro českou literaturu nově založená česká Ediční a textologická komise při Československém komitétu slavistů.<sup>64</sup> Již na ustavující schůzi 25. září 1962 proběhla diskuse o podstatě textologie. Diskutující dospěli k závěru, že „*textologie tvoří samostatný aplikovaný a komplexní obor výzkumu literárního textu z hlediska jeho geneze, autorství, proměn a historie; jeho výsledkem, nikoli však nutným, bývá zpravidla stanovení jediného, kanonizovaného znění, realizovaného vydáním. Při své práci kombinuje textologie metody těžící především z metod a poznatků literární vědy a lingvistiky, ale i věd dalších. V souvislosti s novými problémy, řešíc např. otázku autorova tvořivého záměru, atribuce, volby základního textu aj., vytváří řadu specifických aplikací těchto metod. Jako celek nejsou otázky řešené textologií ve středu zájmu ani literární vědy, ani lingvistiky – textologie tvoří samostatný obor výzkumu, ležící někde mezi nimi. Vedle základního úkolu studia textu a s ním spojeného řešení vlastní teoretické problematiky má textologie praktický cíl – vydání; s ním související otázky typů edic, vypracování zásad pro úpravu textu, způsob zpracování kritického aparátu, komentáře atd. Pro splnění obou úkolů si textologie buduje systém principů, které ovšem nejsou závaznými pravidly, ale proměňují se podle povahy materiálů a odpovídají konečnému cíli, zpravidla vydání textu. Označit textologii jako prostý souhrn postupů při vydávání by znamenalo omezit ji na její praktickou stránku; vydáním textu se úkoly textologie*

<sup>64</sup> Složení komise: Felix Vodička – předseda (nová literatura), Jirí Daňhelka (starší literatura), František Václav Mareš (péče o soupis starých slovanských rukopisů), Břetislav Štorek (sekretář, nová literatura), Mikuláš Bakoš (nová literatura), František Svejkovský (starší literatura), Zdena Havránková (nová literatura a styk s rusistikou), Lubomír Doležel (lingvistika), Eugen Pauliny (lingvistika), subkomise pro soupis starých slovanských rukopisů: F. V. Mareš, Antonín Dostál a Ján Stanislav.

nevyčerpávají, v širše pojatých dějinách textu se odráží i společenské a kulturní proměny doby“ (Zápis 1962). Tato definice pojímá stejně jako Oldřich Králík textologii jako samostatnou vědu. Její cíle jsou jak teoretické, tak praktické. Takto vymezená textologie má být překonáním prakticistní textové kritiky, která podle Kritických a edičních zásad pro vydávání novočeských autorů z roku 1947 „usiluje o poslední podobu textu, již autor svému dílu dal nebo prokazatelně [...] dáti chtěl“ (Kritické a ediční zásady 1947: 64).

Kompetenční spory, tedy otázky, zda je vůbec textologie vědou, zda je vědou pomocnou, nebo samostatnou, a když, tak k jakým dalším vědám má nejbližší (filologii, literární vědě či historii), tvoří jeden ze základních úběžníků dobové oborové debaty.<sup>65</sup> Rozdíl mezi Králíkovou textologií a pojetím zachyceným v Zápisu je především v přístupu ke kanonizaci díla.<sup>66</sup> Tedy ve vztahu praktické a teoretické stránky. Oba přístupy sice akcentují vědeckost, tedy teoretickou rovinu proti prakticky pojaté textové kritice (stranou ponechávají vztahy k ostatním vědám), přesto se domníváme, že poměr teorie a praxe je u Králíka a ve znění zápisu právě opačný. Jestliže „praxe teorii klade určité úkoly [...], teorie [...] praxi slouží“, jak napsal T. G. Masaryk v Rukověti sociologie (Masaryk 1900: 9). Oldřich Králík zdůrazňuje nepracticistnost svého přístupu, jeho experimentálnost a především poznávací hodnotu ediční práce. Podněty a otázky, které si klade – uspořádání sbírky, volba výchozího textu –, ho vedou k teoretickému promýšlení bez předem daných apriorních hranic a praktických ohledů. Králík tak ustavuje textologii jako především teoretickou vědu, naopak pražští editoři směřují k prakticistnějšímu a normotvornému pojetí. Obracejí se k teorii s jasným zadáním zdůvodnění praktického řešení. Předběhněme zde trochu v čase a poslužme si dokladem z pozdějšího Králíkova textu z roku 1963: „Při textologické (a ediční) práci nejde o nějaké praktiky, jak na problém vyžrát, nýbrž o velkomyslnost a hloubku poznání, o statečnost zákroku přímo chirurgického v kritické chvíli. A třebaš i o mravní odvahu“ (Králík 1963b). Králík tak textologii přidává rozměr literárně-kritický a snad též etický.

Podstatné je, že již pro další jednání komise se vedle problematiky staročeské objevily body, v nichž se odrážela snaha po metodologickém ujasnění textologických problémů novočeské literatury. Ty byly studovány právě na Bezručových Slezských písních a dotkly se otázek tvořivé vůle autora, volby základního textu, činitelů stylistického hodnocení či

<sup>65</sup> Pokusili jsme se domácí diskusi o pojetí textologie shrnout jinde (Kosák – Flaišman 2007), proto jsme se zde nevěnovali tématu více než bylo nutné. Dodejme jen, že konkrétní podoba textologie jako vědy není ustavena jen vztahem k jiným vědám, ale také osobností toho kterého vědce.

<sup>66</sup> Připomeňme, že Králík, ale s ním například i Pallas či Ficek si představují kanonizaci textu jako shodu zainteresovaných. Domnívají se, že tak, jako bylo dosaženo kompromisu na gruňském jednání, je možné dojít ke konsensu i na širších setkáních. I to je jeden z důvodů proměn gruňského návrhu, jak jsou do něj přijímány námítky a podněty dalších badatelů. Ladislav Pallas například předpokládá, že ať bude výchozím textem rukopis či vydání z roku 1928, editoři dojdou kritikou prakticky ke stejnému textu.

stanovení kanonického znění. Pověřen jimi byl Břetislav Štorek. Je ovšem příznačné, že hned dalším bodem jednání byl návrh edičně vydavatelských zásad, který vycházel ze shrnutí zkušeností z vydávání novočeských klasiků v Ústavu pro českou literaturu, a diskuse o typech kritických edic, o současných potřebách a vydavatelských možnostech.

### **Schůze Ediční a textologické komise při Československém komitétu slavistů 6. 12. 1962**

Na schůzi 6. prosince 1962 byly jako třetí bod programu Slezské písně jako problém textologický. Podkladem jednání se staly teze Miroslava Červenky (1962) a Břetislava Štorka (1962). Na zasedání byl přizván též Oldřich Králík, František Buriánek, Josef Hrabák a Karol Rosenbaum, ze zaměstnanců ústavu pak Zdeněk Pešat, Miloš Pohorský a Rudolf Havel spolu s členy edičního oddělení.

Příspěvek Miroslava Červenky propracovává názory, jak je známe z vystoupení na konferenci v Hradci u Opavy. Rozvíjí tedy tezi o nutnosti nahrazení izolovaného ideově-estetického hodnocení, které je podle něj subjektivní, objektivnějším hodnocením textových změn v „*celých souborech*“ (Červenka 1962: 1). Tak se podle něj ukáže, zda jsou změny mechanické či izolované, „*individuálně uvážené*“ (tamtéž). Objektivní stylistické hodnocení má však nyní další dvě podmínky. Je doplněno zřetelem ke kontextu, „*v němž každá jednotlivá změna probíhá*“ (tamtéž). Další podmínkou je pak „*přesné stanovení Bezručovy pozice ve vývoji českého básnictví*“ (tamtéž). Červenka si všímá především přímého předmětného zobrazování, které je stálou součástí Bezručovy tvorby, a „*písňové nebo mluvní [...] intimní a útočné lyriky*“ (2), jež Bezručovu poezii podle něj spojuje s poetikou nastupující generace Františka Gellnera a Karla Tomana. Proti Králíkovi, který podle Červenky spojil Bezručovy básně tzv. jádra přímo a výhradně se symbolistickou poezií, je Červenka toho názoru, že Bezručův přínos je v „*skoro násilné syntézi protikladných slohových tendencí*“ (tamtéž).

Na základě těchto zjištění a přístupů rozčlenil Červenka (důkladněji než na vystoupení v Hradci u Opavy) jednotlivé etapy vývoje textu sbírky: 1. od rukopisů po časopisecké Slezské číslo, 2. období práce na knižním Slezském čísle, 3. předválečná vydání Slezských písní, 4. vydání po světové válce a vydání z roku 1928 a 5. třicátá léta a dále. Červenka popisuje estetický přínos úprav v jednotlivých obdobích jako křivku postupného dotváření a následného útlumu až k vyložení negativním zásahům. Cílem textologa je podle něj zvolit za výchozí a ke kanonizaci vhodný takový text, který nevykazuje většinu mechanických zásahů, a tedy negativních rysů. Vhodný je tak ten text, který předchází momentu, od něž

začal autor vstupovat do textu bez ohledu na kontext mechanicky a negativně. A to i tehdy, když předchozí vydání jsou Červenkou hodnocena pozitivněji. Například pozdější autorovy rukopisné změny vykazují „*hluboký smysl pro vnitřní zákonitost původního básnického tvaru. Jsou výsledkem přesného domýšlení slohového principu básně až do obměňovaných jednotlivostí*“ (3), kdežto vydání z roku 1928 se dočkalo následujícího hodnocení: „*Zatímco se ukazují první nesmělé příznaky příštího bezohledného purizování a pedanterie, stačí Bezruč ještě provést několik drobných změn, které dokončují dílo*“ (6). K proměně díla dochází v postupném procesu a hranice, odkdy k výrazně negativnímu procesu docházelo, je těžko stanovitelná. Červenka si všímá směru, výsledku a motivace jednotlivých skupin změn, přesto konstatuje, že současně probíhá u jiných básní vývoj, jenž je protikladný proměnám, které skupinu vymezují. Vhodnost toho kterého vydání pro kanonizaci je tedy spíše relativní. Otázka je kladena s ohledem na ediční zásady platné pro vydávání knihovny Národní knihovny a Knihovny klasiků, přihlíží k autorizaci vydání, hledá de facto stále poslední vydání, které by vykazovalo estetické tvárné úsilí autora. Červenku nezajímá však pouze to, odkdy jsou negativní změny v textu kvantitativně natolik významné, že dochází k ničení díla, ale zdůrazňuje napětí různých složek jako stylový rys díla.

Červenka ovšem přichází i s odlišným hodnocením chronologie díla Petra Bezruče. Přijímá sice Králíkův termín „jádro“ Slezských písní, nicméně další etapu, kterou Králík identifikoval s pseudonymem Smila z Rolničky, nechápe jako zcela odlišné tvůrčí období. Naopak snaží se ukázat, že autor se dramaticky neproměnil a dokázal domýšlet básně v jejich intencích i v pozdějších obdobích. Zrušením hranice mezi jádrem a básněmi z dalších let Červenka posiluje též svou tezi o vnitřním napětí jako pozitivním důsledkem proměn díla. Odlišné rozvržení na etapy, které si volí jako orientující body jednotlivá vydání, odsunuje Králíkovu periodizaci stranou. Zrušením přehrady Smila z Rolničky se rozmlžuje i pojem „jádra“, s kterým Červenka ovšem bez zpochybnění pracuje. Červenka pomíjí ve svých úvahách tvůrčí období básníka a periodizaci se snaží konstituovat na změnách textu, na proměnlivé orientaci a výsledku Bezručových zásahů. Nicméně i jeho pojetí je založeno literárněhistoricky. Červenka formuluje své pojetí polemicky, proti Králíkovu konceptu postuluje pojetí své, které se tak stává jedním z pilířů edičního řešení předloženého některými pracovníky ÚČL.

Podstatným kritériem je pro něj, že Bezruč nepřijímá zcela pasivně Herbenovy úpravy, že je místy odmítl, jinde navrhl text nový. To „*vrhá světlo i na přijaté zásahy Herbenovy*“ (3). Bezruč podle něj v prvním období „*dokázal mezi Herbenovými náměty [...] kriticky vybírat a hájit svou koncepci*“ (tamtéž). Tento pozitivní či více méně pozitivní charakter mají



změny až do vydání z roku 1928, přičemž nové autorovy zásahy obvykle „*domýšlí obě protikladné tendence [...] – jak linii patetickou, tak linii konkrétního zobrazení. [...] Zvyšuje se tak šíře záběru a zvyšuje napětí v Slezských písních*“ (5). Praxe „*ničitele*“ nastává až ve vydání z roku 1938, kde nastupují změny mechanické, a tedy negativní.

Králíkova reakce, kterou známe pouze z čtyřstránkového, zřejmě neúplného strojopisného textu, se věnuje pouze tezími Miroslava Červenky. Podle Králíka není možné „*masou variant' otupit rozpory v ,hodnocení té či oné izolované varianty'*“ (Králík 1962b: 2) a pomíjet motivaci změn. Nejdříve by podle něj bylo nutné domluvit se „*na hodnocení jednotlivých konkrétních případů*“ (tamtéž), a až pak je možná „*shoda v posuzování celého souboru případů*“ (tamtéž). Proti pojetí Bezručova díla jako dramatu „*jednotlivých linií, symbolistické, macharovsky realistické a tomanovsky intimní*“ (tamtéž) staví drama „*individuální*“ (tamtéž): „*Nejdramatičtější zvrát v Bezručově vývoji je přerod vlastního Petra Bezruče v Smila z Rolničky. Považuji za zbytečné rozdělovat varianty např. z roku 1903 nebo 1909 na symbolistické, realistické, intimně písňové, domnívám se, že můžeme je zahrnout pod společného jmenovatele, chápat je všechny dohromady jako projev nového nazírání, cítění a vyjadřování Smila z Rolničky*“ (tamtéž). Králík tak hájí svůj chronologický model, který stavěl na třech oddělených tvůrčích periodách, jež mají svou vlastní „*jednotnou melodii, základně shodný přízvuk*“ (tamtéž). Červenka protažením některých tendencí, které byly podle Králíka vlastní pouze prvnímu období, ruší hranici mezi jednotlivými etapami Bezručova díla.

Proto Králík nemůže souhlasit s Červenkovým hodnocením změn textu. Podle něj nemohl Smil z Rolničky rozvíjet nebo jakkoli dotvářet básně Petra Bezruče, mohl pouze narušovat jejich integritu cizorodými vstupy. Králík ovšem netvrdí, že takto dotvořená báseň je vždy estetickým zhoršením, nicméně vždy ve výsledku narušuje původní vazby jak v textu, tak i mezi ostatními texty. Králík se tak snaží ukázat, že pozitivní hodnocení změn se u Červenky opírá o mylné předpoklady. Například tam, kde Červenka posuzuje pozitivně variantu „*úsměv jde pyšným rtem Markýze Géra*“ místo „*po retech*“ (Červenka 1962: 6), odkazuje Králík k motivaci změny, jelikož „*autoru ovšem tu nešlo o nic jiného než odstranění vokalizovaného tvaru retech*“ (Králík 1962b: 3). Tam, kde Červenka hodnotí kladně variantu vyvolanou Herbenovým zásahem – v básni Maryčka Magdónova posiluje podle něj Bezruč „*notu citového lyrismu*“ (Červenka 1962: 4), když mění Hrbenovo „*Pod vozem zhylnula Magdónova vdova*“ na „*zhasla*“ –, oslabil podle Králíka Herben původní drsný výraz: „*Jako nejprimitivnější komentátor sáhl Herben k tomu, co by se případně dalo nazvat*

*polopatismem: Pod vozem zhynula Magdónova vdova. Bezruč před tímto nešetrným zásahem kapituloval, jen odhalené zhynula nahradil eufemismem zhasla*“ (Králík 1962b: 4).

Králík se snaží demonstrovat, že za Červenkovým hodnocením změn je mechaničnost, naopak Červenka považuje Králíkovy názory omezené romantickou představou o vzniku básnického díla. Rozpor je však především v otázce, kterou si oba badatelé kladou. Červenka hledá, jak už jsme řekli, text, který by alespoň částečně vyhověl určitým edičním zásadám, a tomu podřizuje svou argumentaci. Ediční praxe v tomto pojetí je normotvorná, umožňuje podle jejích zastánců srovnatelnost všech edic, které jsou pořízeny na základě identických postupů. Oldřich Králík chápe Červenkovy teze jako „*mechanický recept ediční praxe*“ (1), vlastní pojetí podle něj více přiléhá komplikovanosti situace Bezručovy sbírky.

Referát Břetislava Štorka pojednává problém volby výchozího textu z hlediska textologických a edičních postupů. I on souhlasí s odmítnutím vydání poslední ruky, ale odmítá se vrátit až ke znění rukopisnému, jelikož by se tak popřel další autorův vývoj. V cestě za objektivnějšími kritérii výběru jiného textu, který by se stal podkladem kanonizace a byl výchozím pro kritické vydání, doplňuje Červenku kritériem obecné motivace změn. Jestliže motivace změn jsou „*objektivně zjistitelné*“ (Štorek 1962: 1), „*bezprostřední slohový důsledek, respektive jeho stylistická interpretace, může být jen pomocným prostředkem*“ (tamtéž). Štorek se tedy dále nezabývá tím, zda změny byly ku prospěchu či nikoliv, a soustředí se k odmítnutí argumentace pro znění rukopisné.

Vedle důvodů praktických (nejsou dochovány všechny rukopisy) si všímá cizích vstupů do textu. Redaktorské zásahy však vzhledem k tomu, že byly autorem autorizovány – Štorek ukazuje, že veškeré Herbenovy zásahy prošly Bezručovou oponenturou: „*Kdyby vývoj skončil tady [u časopiseckých otisků redigovaných Janem Herbenem], rozhodli bychom ve prospěch rukopisů. To se nestalo a rozhodl sám Bezruč, nikoliv však ve prospěch rukopisů, nýbrž ve prospěch znění nového*“ (Štorek 1962: 2) –, nezakládají možnost odmítnout veškerý další vývoj textu. Není podle něj ani podstatné, zda autor měl k dispozici svůj rukopis pro kontrolu redaktorových zásahů, nebo ne.<sup>67</sup> Vyloučit je z textu nutno pouze změny vyvolané cenzurou či obavou z ní a samozřejmě veškeré koruptely, ovšem ani přítomnost změn diktovaných autocenzurou ani chyb v textu tištěných znění nevede k celkovému odmítnutí vývoje textu po roce 1900.

<sup>67</sup> Za pozornost ovšem stojí právě polemika s názorem, že Bezruč neměl přístup ke svým rukopisům. Štorek konstatuje, že básník měl ještě v roce 1909 „*nějaké autentické znění, aspoň některých básní*“ (3), jelikož do prvního vydání sbírky z roku 1909 zařadil sám osm dosud netištěných básní.

Štorek zavrhuje Králíkův pokus o vydání Slezských písní z roku 1953 i grušský návrh, jelikož kontaminovaly různá znění, aby vytvořily „optimální“ (4) text subjektivním výběrem mezi variantami, přičemž nerespektovaly básnické dílo jako „historický fakt“ (4–5). Králíkovy edice jsou přijatelné pouze jako experimenty. Postupy, jakými byly připraveny, se však nemohou podle něj stát podkladem obecně praktikovaných edičních postupů aplikovaných při kanonizaci díla: „Pokud budeme tuto edici [(Bezruč 1953)] chápat pouze jako literárněhistorickou práci, která chce zachytit původní text symbolistického jádra Slezských písní, je všechno v pořádku. Jakmile se však postup užitý při přípravě textu Písní začne uplatňovat obecněji, jako zásada pro vypracování kanonického textu, nelze souhlasit“ (Štorek 1962: 4).

Teze Břetislava Štorka opakují výhrady již známé z recenze Drahomíra Šajgara (Šajtar 1954b), ať se jedná o kontaminaci změn, zvýraznění subjektivní literárněhistorické koncepce či popírání historicity díla. Důležité v jeho přednášce je jednak konkrétní rozvržení práce, jak by se v případě volby vydání z roku 1928 postupovalo, ale především jakási standardizace předkládaného řešení. Štorek sice netvrdí, že jejich návrh vylučuje subjektivitu, přesto je zobecnitelný. Nahrazuje volbu dle kritéria poslední ruky jiným, zdánlivě jednoznačným kritériem posledního „tvůrčího“ (Štorek 1962: 5) záměru. Ostatní řeší v rámci zavedeného postupu. Štorkovy teze se skládají přímo do formule postupu, i když poněkud vágní<sup>68</sup>: „Odmítáme-li text poslední ruky jako znění, které už není výrazem tvůrčí práce básníka, musíme hledat znění, v němž se básník naposled tvůrčivě projevil, které je dovršením uměleckého vývoje textu, nebo obráceně, hledat hranici, od níž šel vývoj jiným směrem“ (tamtéž).

Štorek s Červenkou se snažili nabídnout obecný postup aplikovatelný i na jiné texty, minimalizovat subjektivitu editora, řídit se jednoznačnými verifikovatelnými kritérii, nicméně jejich volba vydání z roku 1928 nese s sebou některé problémy, které jsou též předmětem jejich výtek Králíkově koncepci. Jde především o básně, a to v jednom případě z „jádra“, které do sbírky přibyly po roce 1928 a jež Štorek navrhuje zařadit do dodatků. V případě Pětvaldu ovšem uvažuje o jeho zařazení do textu edice dle jeho místa v pozdějších podobách sbírky. Zde se otevírá prostor pro výhrady z hlediska historicity díla, kontaminace i subjektivity. I při ediční přípravě, která odstraňuje například zásahy cenzury a další porušení textu, se dochází k textu, který též z hlediska důsledně aplikovaného kritéria historické identity nikdy reálně neexistoval – kontaminuje jeho různé podoby. V posledku je i volba

---

<sup>68</sup> Je totiž značný rozdíl mezi „dovršením uměleckého vývoje textu“ a „hranicí, od níž šel vývoj jiným směrem“.

vydání z roku 1928 podložena Červenkovou literárněhistorickou koncepcí, již se edice stává manifestací. Vydává se tak znovu v šanc námitkám, že je tato volba subjektivní.

Červenkovy a Štorkovy teze byly v širší podobě prezentovány jako společná studie Slezské písně jako problém ediční a textologický, která byla jako rozmnoženina rozeslána účastníkům konference v Opavě a následně v autory stylisticky upravené podobě vydána i tiskem (Červenka – Štorek 1966). Edice Slezských písní, kterou společně na sklonku roku 1963 připravili (Bezruč 1964), nestačila v roce konference vyjít, vyšla však v roce následujícím. Oldřich Králík své knižní příspěvky k opavské konferenci vydal sice s vročením 1963, jejich datace je však klade do podzimu roku 1961. Po této krátké obhlídce pozic obou hlavních oponentských stran musíme se tedy v čase poněkud vrátit.

### Publikace k Bezručově Opavě 1963

Obě základní publikace spojené se jménem Oldřicha Králíka, jež byly připraveny pro opavskou konferenci v roce 1963, mají úvodní pasáže datovány do listopadu 1961.<sup>69</sup> Králíkova kniha Text Slezských písní (1963) je jakousi „*důvodovou zprávou*“ (Justl 1963) doprovázející edici Slezské písně podle rukopisů, kterou Králík připravil ve spolupráci s Viktorem Fickem<sup>70</sup> (Bezruč 1963).

---

<sup>69</sup> Odtud, domníváme se, pramení jeden z důvodů vyostřené polemčnosti Králíkových vystoupení. V Červenkově a Štorkově studii čteme totiž: „*Ve shodě s právě uvedeným rozbohem, který byl přednesen v prosinci 1962 na zasedání textologické komise Čs. komitétu slavistů, přijal teď vývoj básně Par nobile i Králík, který se dříve k ní choval poněkud nedůsledně; v hodnocení variant této básně panuje tedy dnes až na detaily shoda*“ (Červenka – Štorek 1966: 110). Nechceme svést celý spor na motivy až příliš lidské, chceme jen zdůraznit, že i zde můžeme hledat odpověď, proč spor došel tak daleko.

Oldřich Králík replikoval: „*Mimochodem bych podotkl, že moji oponenti zapomínají na chronologii. Je to falešná časová perspektiva, že bych já se blížil jejich názoru z loňského roku. Text mé knížky byl definitivně upraven podle předmluvy v listopadu 1961. Týká se to zvláště mé změny v pojetí textu básně Par nobile. Ani v nejmenším na mne nepůsobila argumentace oponentů, došel jsem k novému názoru při poradě na Gruni, zvláště vlivem V. Závady. Jestliže na mne něco působilo, tak některé textologické poznámky s. Štorka, jak 1960, tak letos – bohužel to nemohu říci o stylistických výkladech*“ (Králík 1963a: 5). Citujeme zde obsáhle z dvou důvodů. Za prvé je podstatné, že Králíkovy názory se na rozdíl od postoje Červenky a Štorka mění, to mu v polemice několikrát jeho oponenti připomínají jako důkaz neobjektivity jeho názorů. Kanonizace textu předpokládá v pojetí oponentů, a to již z významu slova, konsenzuálnost stabilního stanoviska. Odkazuje tak i k společenským důsledkům ediční a textologické práce, a tedy i u k určitému tónu debaty. Proměna od řekněme nezávislého bádání k rozhodování hlasováním je důsledkem tohoto kanonizačního tlaku.

Za druhé je třeba zmínit, že polemiku vede Králík především s Miroslavem Červenkou. Výhrady Břetislava Štorka proti kontaminaci různých časově vzdálených variant, či proti tomu, že se Králíkův návrh neřídí jednotným principem, i proti názoru, že Petr Bezruč neměl k dispozici své rukopisy, Králík víceméně přijímá, respektive snaží se svou argumentaci právě v těchto bodech zpřesnit.

<sup>70</sup> Viktor Ficek napsal ke konferenci samostatně studii Popis rukopisů Slezských písní (Ficek 1963). Tato studie souvisela s dělbou úkolů spolupracovníků i tehdejších zaměstnanců Památníku Petra Bezruče. Viktor Ficek se věnoval výzkumu rukopisů, Drahomír Šajtar publikační historii před první světovou válkou a Oldřich Králík motivaci změn v básních Petra Bezruče.

Rotaprintová edice, která je ovšem připravena jako vydání čtenářské, je doprovázena krátkým úvodem a edičním komentářem. Přináší sbírku v rozvržení dle gruňského návrhu a zapracovává jeho modifikace, jak už jsme o nich mluvili.<sup>71</sup> Úvod je cele soustředěn k argumentaci pro rukopisné znění, stručně vyjmenovává jednotlivé faktory, které se na sbírce vesměs negativně podepsaly – Herbenovy vstupy, které vedly i k „*dezorientování básníka v citění jazykovém a stylovém*“ (Králík – Ficek 1963: 7), vliv rakouské cenzury i vlastní Bezručova pasivita ve vztahu k textu i kompozici Slezských písní. Dále zde editoři reagují na poznatky, které formuloval Břetislav Štorek, podle nějž autor měl k dispozici své rukopisy. Dovozejí, že v Bezručově majetku zůstávaly patrně některé rukopisy, ovšem nejednalo se zřejmě o manuskripty shodné s těmi, které zaslal Herbenovi. V deseti případech ovšem byly do sbírky ve vydání z roku 1909 zařazeny básně nezávisle na původních rukopisech, přesto Bezruč neměl „*rukopisy, které by byly rovnocenné rukopisům, jež skoro před deseti lety posílal Herbenovi*“ (10), neměl definitivní rukopisné znění určené pro tisk.

Pořadatelé doplnili svou argumentaci i estetickým zhodnocením rukopisů: „*Ujali jsme se úkolu pořádit vydání podle rukopisů, abychom připravili půdu pro edici definitivní. Soudíme však, že svazek, který předkládáme k posouzení, není jen pomůckou pro studium a rozhodování odborníků, nýbrž že je už sám v sobě velkou poezií. Domníváme se, že těmto původním textům Slezských písní nic podstatného nechybí, žádné poslední přiložení ruky k dílu*“ (11).

Znamená to tedy, že původní gruňský návrh je zde akceptován s drobnými výjimkami jen v rovině kompoziční (členění na pět pododdílů v rámci prvního oddílu je ovšem patrné jen v obsahu knihy, graficky se dále neprojeví). Text je v edici přiblížen výrazněji rukopisům, jsou eliminovány kontaminace z časově vzdálených období. Toto vydání, domníváme se, není pro Králíka a Ficka jen „*nezbytným předpokladem*“ (Králík 1963: 7) pro další jednání o gruňském návrhu, ale reprezentuje již aktuální představu editorů o podobě sbírky. Oldřich Králík a Viktor Ficek navrhovanou podobu sbírky považují v roce 1961 za vhodný podklad pro jednání o kanonizovaném znění a v otázkách volby mezi variantami opouštějí gruňský návrh. Rukopisné znění není chápáno jen jako výchozí text, ale reprezentuje takřka jeho ideální podobu. Shodně je toto rotaprintové vydání chápáno i v textu na přiloženém letáku. Je zde charakterizováno jako vydání „*experimentální*“, které má ovšem být podkladem úvah o zásadách, dle nichž budou napříště vydávány Slezské písně. V Edičním poznámce je pak

---

<sup>71</sup> Báseň Koniklec, která byla v gruňském návrhu proti edici Písně 1899–1900 (Bezruč 1953) přeřazena z oddílu prvního do oddílu pátého, se vrací opět do prvního oddílu.

důkladněji specifikováno, co zde editoři myslí zněním rukopisným.<sup>72</sup> Konkrétní řešení textu<sup>73</sup> i uspořádání je zde ponecháno bez vysvětlení, pro důkladnější informaci odkazují editoři mj. ke Králíkově knize (Králík 1963). Nezbyvá než abychom se k ní obrátili i my.

Hlavním cílem publikace je argumentace pro rukopisné znění a jejím prostředkem je teze, že v každém pozdějším stadiu docházelo v převážné míře k proměnám, jež je možno považovat buď přímo za zhoršení textu, nebo za změny vycházející z zcela odlišného – smilovského – tvůrčího záměru. Bezručova tvorba je tak rozdělena na tři tvůrčí typy (bezručovskou, smilovskou a podepisovanou pseudonymem Šarek), přičemž největší pozornost je věnována básnickově tvorbě po roce 1900, která je spojena s pseudonymem Smila z Rolničky.

Delimitace postavy Smila z Rolničky zajišťuje celý chronologický koncept Bezručovy tvorby – je v tuto chvíli ústředním tématem knihy. Okolnosti, jako jsou vliv cenzury, zásahy redaktora, tiskové chyby či například fakt, že autor neměl k dispozici definitivní podobu svých básní, jsou v celé argumentaci druhotné. (Tyto jevy jsou v textech běžné, editor je může odstranit.) Pro Králíkovu argumentaci slouží spíše jako podpora, samy nejsou argumentem pro odmítnutí pozdějších vydání. Pouze vymezení Smila z Rolničky jako zcela odlišné tvůrčí osobnosti, která tak bude položena na stejnou rovinu s redaktorem či spíše nepečlivým opisovačem, může v rámci intencionálně pojaté textologie obhájit volbu rukopisného textu.<sup>74</sup> Králík zároveň zde neargumentuje pro rukopisy literárněhistoricky.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Vyloučeny jsou druhotné rukopisy, které byly pořízeny až po vzniku rukopisu původního (opis básně Hölderlin nad Neckarem z roku 1929), i tisky, které nevycházejí z těchto rukopisů. V případě ztráty původního rukopisu obracejí se editoři k prvnímu otisku, jenž byl z tohoto rukopisu pořízen, a to i tehdy, když mu předchází otisk z pozdějšího rukopisu.

<sup>73</sup> V Ediční poznámce se editoři z dnešního pohledu poněkud překvapivě nevěnují jazykové přípravě svazku. Bereme to jako doklad tehdejšího stavu diskuse, v níž se bezručovští editoři soustředili ke zcela jiným problémům a ponechávali otázky jazykové přípravy – na rozdíl od starších edičních diskusí kolem roku 1906 i polemiky v období protektorátu a padesátých let – stranou.

Této problematice se dotknul pouze Jaromír Dvořák ve své recenzi edice, v níž mj. připomíná, že by bylo vhodné zachovat „*víc specifických rysů Bezručova lexika*“ (Dvořák 1964: 202). Na mysli má jak podoby slov *smědý*, kterou Králík s Fickem mění na *snědý*, ale i kvantitu, která je v edici normalizována. Připomíná též interpunkci, již editoři přizpůsobili tehdejší pravopisné normě.

<sup>74</sup> Volba vydání dle kritéria poslední ruky a jeho modifikace (poslední tvůrčí ruky), které se objevily nejprve v pracích Konrada Górského (1958), není samozřejmě jediná možná. V rámci textologie historiografické, která se někdy nazývá archeografie, je výběr založen na historické relevanci textu. Literárněhistorická editologie se také někdy přiklání k volbě archetypu či vydání prvního, srov. např. Peretz 1914.

Důležitým momentem ve sledované diskusi je estetické hodnocení. Jestliže poslední vydání bylo odmítnuto na základě estetických kritérií, což přiznávají všichni zúčastnění, je v logice založit výběr výchozího textu právě na umělecké úrovni textu. To také Králík činí, když tvrdí že rukopisy jsou „*nejideovější a nejumělečtější*“ (Králík 1963: 102). Králíkova analýza pracuje se sérií argumentů různé proveniencí. Vedle estetického hodnocení je zde přítomen i řekněme psychologický rozbor tvůrčího rytmu Petra Bezruče: „*Ze všeho nejzávažnější je fakt, že se v textu Slezských písní uplatnily dvě síly a přímo jakoby dva lidé: v první tvůrčí inspiraci dovedl Bezruč básni dát umělecky důsledný a soudržný tvar. Avšak kdykoli se dodatečně vrátil k svému výtvoru, aby jej dobudoval nebo přebudoval, byl přímo slepý k uměleckým zákonitostem a dokázal mnohdy zborit celou strukturu nebo*

Králíkův ediční přístup je dobře obhajitelný mimo koncept autorské vůle. V momentu, kdy opustí argumentaci literárněhistorickou a přikloní se k rozpravě v mezích intencionálně založené textologie, musí se soustředit k vymezení Smila z Rolničky jako odlišné tvůrčí osobnosti a postavě Jana Herbena, která promítla do díla své estetické a jazykové názory, jež dále znejistily autora natolik, že své dílo začal nekriticky upravovat. Jestliže dříve Králík tvrdil, že je důležité vydat text v podobě, kdy byl nejkompexněji propojen se soudobou literární tvorbou i společenskou situací, tedy v podobě rukopisné, nyní se jeho argumentace přesouvá k Smilovi jako odlišné tvůrčí osobnosti, jejíž zásahy text dezintegrují, porušují a přinejmenším směřují jinam. (To mu umožnilo zbavit se potíží s autorizací: jestliže totiž Smil z Rolničky je samostatná tvůrčí osobnost, je jeho autorizace zcela irelevantní.)

Domníváme se, že v odklonu od literárněhistorické argumentace je možné hledat vliv oborové textologické literatury. Například v již dříve zmiňované práci L. D. Opulské (1957), která takto založená vydání odkazuje až na výjimky do zcela speciálně vymezených akademických spisů, čteme: „Podle našeho názoru musí kritika textu vycházet z principu neochvějně autorské tvůrčí vůle. Literárněhistorický, estetický či filologický či jiný rozbor slouží jen k správnému naplnění tohoto principu“ (101). Nicméně stejná je i argumentace Králíkových domácích oponentů, především Břetislava Štorka, kteří vytýkají, že edice nemůže být koncipována na základě jakéhokoli literárněhistorického konceptu. Králík se tedy v tomto bodě, domníváme se, přizpůsobuje určitému pojetí textologické argumentace.

Vraťme se ovšem ke Králíkově knize a Smilovi z Rolničky. Smilovu tvorbu charakterizuje Králík jako druhou řadu vyrovnávající se za „úderným šikem“ (Králík 1963: 18) básní Petra Bezruče. Do sbírky pronikají Smilovy básně na podkladě zeměpisných souvislostí a maskují se za básněmi Petra Bezruče. Zezadu podle Králíka podrážejí nohy revolučním a patetickým básním: „vtravé sousedství Smilovo jako by podráželo nohy Bezručovi, jako by mu alter ego bral frygickou čapku a vybíral meč z ruky“ (20). Schovávají za básněmi „jádra“ i svou aktuální citovou motivaci, proto pro Smilovy básně předpokládá Králík záměrné antedatování a mystifikaci. Domnívá se, že o části textů autor informuje nevěrně: „Z kterých údajů můžeme bezpečně vycházet a co je případně mystifikací, zastíracím manévrem?“ (26), či „Avšak klást Smilovy básně takto do doby kolem roku 1889 je

---

podvrátit hlavní pilíř výstavby“ (42). Důvody jsou tedy i psychologické: impulsivnost a instinktivnost básníka Slezských písní.

<sup>75</sup> Literárněhistorickou argumentaci si však podržují Králíkovi oponenti, kteří, jak už bylo řečeno, proti němu kladou vlastní literárněhistorické pojetí Bezručova zjevu, i Králíkovi spolupracovníci. Například Jaromír Dvořák v recenzi edice (Bezruč 1963) říká, že „přihlížíme-li, jak naznačuje postup Králíkův a Fickův, k vývojové hodnotě básnickovy tvorby, plněji vystoupí charakteristika Petra Bezruče jako básníka let devadesátých. Slezské písně mají totiž v dějinách české poezie význam hlavně jako vyvrcholení snah České moderny“ (Dvořák 1964: 202).

*bezpochyby mystifikace [na základě autorova vlastního svědectví]. Jeden z prostředků, jak zastřít palčivost erotické zkušenosti, která dala vznik básním Smila z Rolničky, bylo artedatování“ (27).*

Ani ve vztahu ke Slezsku není básníková tvorba po roce 1900 rovnocenná s vlastním jádrem, když se smilovské básně neschovávají za slezskými čísly, nasazují si alespoň „*vnějškově slezský kostým*“ (26). A i v estetickém hodnocení stojí za básněmi z dvouletí 1899–1900: „*Všechny básně, které vznikly od roku 1900 do první světové války, mohly by mít označení II, všechny se snaží v knize vyřídit do zákrytu za Bezručovy básně prvního sledu. Poměr těch dvojníků, Bezruče a jeho stínu ze začátku století, je ústředním problémem Slezských písní*“ (24). Proměnila se i erotická inspirace básníka: „*Není sporu o tom, že v básni je otevřená rána Mojšlova, tj. Smilova, kdežto rána Bezručova je už dávno zacelena*“ (22).

Proti starší představě, že Smilova tvorba rámuje z obou stran vlastní „jádro“ Beručovy tvorby, konstatuje Králík nyní, že pro starší „*předbezručovskou Atlantidu*“ (26) zůstává jako prokázaná pouze báseň Domaslovice. Pro vymezení je ovšem zásadní horní hranice „vlastní“ Bezručovy tvorby. Postava Smila z Rolničky se objevuje v listě Herbenovi 8. 4. 1900, „*současně básník publikuje nové verše pod starým pseudonymem [...]. Demarkační čára mezi Smilem a Bezručem je do velké míry setřena, dokonce lze tvrdit, že k Smilovi je plynulý přechod od Beskydských písní. V těch už začíná hořký úsměšek glosátora zatlačovat útočný vzmach buřiče. Není však pochyby, že začátek roku 1900 značí zásadní zlom v básníkové tvorbě, přímo v jeho životním pocitu*“ (10–11) a dominuje do první světové války. Tvorba Petra Bezruče se uzavírá únorovou zásilkou dvaceti tří básní, počátek Smila z Rolničky klade tedy Králík do jara 1900.

Obě polohy básníkovy tvorby jsou podle Králíka tak odlišné, že lze použít kritéria: „*Smil je to, co není Bezruč*“ (29). V praxi například pro báseň Markýz Géro je možné se opřít o charakter rukopisu, variant, ale „*všechny rozpaky nakonec ustanou, když položíme otázku: psal tuto báseň Petr Bezruč či Smil z Rolničky? Je zřejmé, že Smil nenapsal ani jednu báseň tohoto charakteru*“ (29). Tato ideová proměna vytváří disonance, které zasahují podle Králíka již vydání Slezského čísla: „*První vydání Slezských písní je přes vložených sedm osm čísel Smilových v podstatě knihou Petra Bezruče, je knihou plamenné obžaloby a neslýchané prudké invektivnosti. Didus ineptus je naopak vrchol pasivity a životní nepřizpůsobivosti, na konci buřičské sbírky vyznívá rušivou disonancí*“ (32).

Vymezení hranice mezi Petrem Bezručem a Smilem z Rolničky zajišťuje tedy chronologickou představu Slezských písní. Na tuto odlišnost odkazuje i představa o potřebě rozčlenit kompozici sbírky na tři oddíly, které by „*normálně vydaly na tři samostatné sbírky.*



*Také jediné logické řešení nepřehledné složitosti Slezských písní by bylo osamostatnění těch tří sbírek, které fakticky v knize existují“ (32–33). V edici z roku 1963 tak zařadili editoři do básní Smila z Rolničky (2. oddíl) i Domaslovice, jelikož je starší než „jádro“, a není proto pro ni místo v třech základních vrstvách, a Lazy, neboť původní rukopis z února 1900 je nezvěstný, dostupné znění básně je rekonstruované autorem po paměti, „čímž pravděpodobně ztratila zčásti svůj původní ráz“ (44). Vymezením předělu mezi bezručovskou a smilovskou tvorbou se tak ovšem definuje chronologická hranice pro akceptování změn v textu Slezských písní. Otázky kompozice, výběru výchozího textu a dalšího vývoje textu, tj. volby mezi variantami jsou tak úzce propojeny, neřeší se samostatně.*

Výsledkem je tedy posílení dosud poněkud labilní hranice pro akceptaci pozdějších variant, která je nyní narušována jen výjimečně. To se týká například vývoje básní Pole na horách a Par nobile. Obě básně doplnil básník slokami v listu zaslaném Janu Herbenovi v dubnu 1900 (tedy v době, kdy se rodí Smil z Rolničky), ovšem v básni Pole na horách: „Nemůže být sporu o tom, že strofu připsal již Smil z Rolničky, nikoli básník z roku 1899. [...] Bezruč se náhle odcizil dílu, které vytvořil před několika měsíci, úporně je posunoval do jiné ideové i obrazivé polohy“ (62). Sloka z dubna 1900 vedla v Slezském čísle k dalším změnám, jež jsou opět podle Králíka negativní (vzhledem k smilovské motivaci změny nemohou být dle Králíkových názorů důsledky ani jiné). Naopak v básni Par nobile (která je ranější než Pole na horách, z května 1899) přijímá Králík zde i v edici (Bezruč 1963) sloku z dubna 1900, ovšem předpokládá pro ni raný původ: „vznik závěrečné strofy s největší pravděpodobností spadá do doby před vznikem osobnosti Smilovy. Souběžnost zaslanky obou nových strof je asi náhodná“ (66). I tato v dubnu zasláná sloka si vynutila změny ve znění Slezských písní z roku 1909, ty jsou ovšem pozitivní (jakož i motivace byla „bezručovská“), posilují „uměleckou organizaci“ (66) básně. I když „rukopisné znění [...] má vyhraněný charakter, dokresluje obraz Bezručovy tvorby na jaře 1899“ (67), Králík volí pro vydání Slezských písní „rozšířený a dotažený text z B1“ (67). Z toho podle Králíka plyne, že tlak Smila z Rolničky se uplatňuje nestejně, v dodatcích se proti knize neprojevuje: „Ostří zběsile metaných invektiv zůstalo v podstatě čisté a svítící, lyrika a epika Petra Bezruče je však pokryta rží smilovských úprav“ (67).

O hodnocení autorských změn v textu rozhoduje jednak sama jejich chronologie, je tedy podstatné, jaký byl časový rozestup mezi napsáním textu a jeho následnou redakcí. Dále je pro Králíka důležitým faktorem motivace změny, tedy zda byla motivace malicherná, ovlivněná jazykovými předsudky či například autorovou snahou po objektivní věrohodnosti textu. Změny textu jsou též posuzovány – v opozici k názorům Miroslava Červenky

a Břetislava Štorcka – negativně tehdy, když jsou podnikány jednotlivě, takové zásahy jsou podle Králíka „*nemethodické*“ (73). Králíkovi chybí na těchto změnách tvůrčí zápal, s kterým by byl text znovu důsledně přetvořen: „*Všechno to však dělal namátkou, příležitostně, skoro jen náhodně*“ (75), či „*Soustředěné energie, která by vtiskla sbírce definitivní charakter, básník zřejmě nebyl schopen*“ (76). Důležitým kritériem je pro Králíka též to, jak se má nové řešení k jednotnému „*sourodému*“ (53), „*strukturně vázanému*“ (85) ideovému a jazykovému organismu – sleduje tedy vztah nového jazykového prvku k jazykovému korpusu z let 1899–1900. Tak změna v básni Ostravice je hodnocena na základě vztahu k dalším Bezručovým textům: „*podobně čteme ve Škaredém zjevu: ,zatřepou hlavičkou národní dámy‘*“ (73).

Podstatné jsou, jak už jsme naznačili, změny vyvolané vstupy Jana Herbeny. Postava prvního Bezručova redaktora byla Králíkem hodnocena v jeho bezručovských studiích rozdílně – většinou však negativně. Nyní je ovšem důležitá nejen kvůli sobě samé, kvůli svým přímým vstupům do textu, ale především pro svůj vliv na autora Slezských písní. Podle Králíka Herben „*svými kritickými glosami a redaktorskými přáními k zaslaným rukopisům hluboce dezorientoval básníka. [...] Sám nešťastný redaktor Času byl dávno ochoten odvolat své dobře míněné, ale neblaze působící rady, jenže proces dezintegrace textu Slezských písní, který zavinil, nedal se už zastavit. Jan Herben je namnoze bezděčným původcem zmatku v textu Slezských písní, avšak to ho zcela neomlouvá*“ (96). Tak jako byla například odmítnuta Uspenského poslední redakce v citované práci L. D. Opulské (Opulskaja 1957), která byla autorem pořízena pod přímým vlivem tzv. narodnické kritiky, jako svého druhu autocenzura, i Bezručovy pozdější zásahy jsou, bez ohledu na pozdější stylisticky motivované změny, považovány za hodné odmítnutí jako negativní, protože jsou vyvolány vlivem strachujícího se redaktora: „*Herben se lekal všeho, lekal se případného soudního stíhání ze strany osob, které byly napadány v Bezručových invektivách, lekal se závrtné melodie Bezručova refrénu, lekal se zvláštností jeho přízvukování, lekal se jeho nářečních tvarů, lekal se jeho geniální lehkosti vyjadřovací*“ (100).

Setkávají se zde tedy dva koncepty, Bezruč jako dezintegrovaný básník cenzurující své texty ve směru Herbenových oprav i obav a podnikající další zásahy v podobně založené defenzivní smilovské autostylizaci. Takové změny jsou hodnoceny jako „*zbytečné*“ (50), pleonastické, doslovné, vyvolávající kontradikce a vyjadřující jiný ideový záměr: „*do popředí se dostávají majetkové vztahy, držení země*“ (81), prostě nebezručovské.

Přilíhem konceptu Králíkových oponentů je též, vedle názoru, že změny je třeba hodnotit úhrnně, představa, že „*kritické vydání jakéhokoli díla je rekonstrukcí určitého historického a uměleckého faktu v té podobě, v jaké skutečně někdy existoval*“ (Červenka –

Štorek 1966: 119). Proti této opakující se námitce, podle níž navrhovaná edice není historickým faktem, tedy proti nároku, jenž se v diskusi objevil jako mnohé další výtky již v Šajtarově recenzi (Šajtar 1954b), formuloval Oldřich Králík názor již v úvodu své práce: „*historické vysvětlení není hodnocením. Jsou historické fakty živé a historické fakty mrtvé, historie se nesmíme dovolávat za tím účelem, abychom umlčeli kritiku. Jenom kritikou lze rozlišit dvojí historii, trvalou a efemérní. V osudech Slezských písní se uplatnily nejružnější stupně historičnosti a je věcí kritického poznání rozlišit, v které textové podobě se projevila tvořivá historie, v které zase jen historický proces*“ (Králík 1963: 8). V tomto konstatování čteme definici vlastního textologického přístupu, jenž je vlastně roven odkrývání původního nenahodilého stavu a je v tomto bodě v podstatě dotažením intencionalisticky vymezené textologie.

Parolu o historii trvalé a efemérní nicméně rozvíjí Králík soustavněji v textu Dvojí textologické pojetí Slezských písní,<sup>76</sup> kde textovou historii sbírky předvádí jako souběh historických náhod: „*Jestliže vydavatelé D se rozhodli pro D4 z roku 1928, nerespektují jakýsi tvůrčí záměr básníkův, který by dal své knize definitivní tvar, nýbrž podřizují se historické náhodě, že Ivan Herben potřeboval peníze a využil jubilea 19. 9. 1927 k otištění Bezručových básní, které našel v papírech svého otce. A vydavatelé D korigují pouze náhodu, že Ivanu Herbenovi unikl Pětvald, že jej otiskla teprve Milena Herbenová*“ (Králík 1963c: 2). Cílem editorovy práce je tento souběh náhod nejen odkrýt, pojmenovat, ale i korigovat v autorův prospěch: „*Text Slezských písní pozměněný Herbenem je ovšem historický fakt. Ale což jsou historikové literatury jen k tomu, aby registrovali fakty, což nejsou povinni bojovat proti faktům deformace a porušení?*“ (5).

Tento Králíkův idealismus, který se snaží text sbírky zbavit veškerých cizích zásahů,<sup>77</sup> korigovat náhody, které ovlivnily její vznik, není bez souvislosti s napětím, jež je i v pojetí jeho oponentů i například v tehdejší ruské textologii. Zde soupeří vždy historicita té které podoby sbírky a idealizující postupy, které text zbavují porušení, cizích neautorizovaných vstupů, hlavně však vlivů cenzury a dokonce i autocenzury. Vytváří se tak texty, které nejsou

<sup>76</sup> Oldřich Králík se zde též vymezuje proti apriorismu zásad, které si Miroslav Červenka a Břetislav Štorek stanovují: „*Když si předem stanovíme zásadu, že musíme vyjít z konkrétního vydání Slezských písní, které uspořádal sám autor, tu se octneme přes velké množství vydání Slezských písní v nouzi a tísní. První relativně úplné vydání je teprve z roku 1928. Zastánce edice D de facto nemají volby, musí se smířit s D4, resp. nemají vůbec žádné vydání k dispozici: ani D6 z roku 1930 neobsahuje Pětvald, kdežto D7 s Pětvaldem je vydání uznané špatné*“ (Králík 1963c: 3). Králík ukazuje, že samotná zásada, aby edice byla vždy historickým faktem, v souběhu s požadavkem, aby vydané Slezské písně byly, alespoň co se týče „jádra“ básní, pokud možno úplně, diktuje volbu výchozího textu. Tato volba má i tak svá úskalí, jelikož nenabízí text přinášející všechny básně „jádra“ a tím, že vřazuje do sbírky Pětvald, vede k další idealizaci textové historie.

<sup>77</sup> Ani zde není možno překročit hranici historické podoby a náhody. Králík např. vyřazuje báseň věnovanou Haně Kvapilové, která do textové historie sbírky pronikla na krátko.

historickým faktem. Zjevný idealismus, který je přítomný v jakémkoli edičním počínání snad s výjimkou reprintu, se v pojetí Oldřicha Králíka pouze dotahuje jako vůdčí princip ediční práce. Králík navrhuje tedy novou kompozici, jelikož uspořádání je dílem redaktora a nebylo autorem jako takové zamýšleno. Králíkovo textologické řešení se tak nyní zcela odvolává na autorovu vůli, která se v kompozici projevila složením první zásilky, ve vývoji textu se realizovala v rámci tří chronologicky vymezených tvůrčích typů, které se navenek projevíly i třemi odlišnými pseudonymy, vnitřně je značí trojí ideové zaměření. Všude jinde než v rukopisech se přitom básníková vůle nemohla bezezbytku realizovat. I Králík se tedy poněkud paradoxně pohybuje v rámci konceptu poslední tvůrčí ruky.

## VI.

### Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963

„*Text není něco, co se dá fixovat. Literární historik si musí uvědomit, alespoň v případě jako jsou Slezské písně, že básnické dílo je proces a že je potřeba jej uchopit s celou dynamikou a dialektikou*“ (Králík 1960d: 467).

Hlavním cílem konference<sup>78</sup> bylo posoudit principy, dle nichž byla připravena Králíkova a Fickova edice (Bezruč 1963), a doporučit vědecké radě Památníku Petra Bezruče<sup>79</sup> další postup ve věci kanonického vydání Slezských písní. Tento deklarovaný záměr konference nebyl však všemi účastníky přijímán bezvýhradně. Oldřich Králík například prohlásil, že jde o to „*aby se došlo k co možná objektivnímu poznání skutečné historie textu Slezských písní*“ (Králík 1964a: 26), a navrhoval mj. místo kanonizovaného textu vydat paralelní otisk rukopisné verze a verze finální (Králík 1964b: 86). Ani Viktor Ficek se neztotožnil se záměrem kanonizace a předložil řešení v rámci díla Vladimíra Vaška s „*vymícením nicotných veršů, jež Vašek (tedy Bezruč) sám zavrhoval*“ (Ficek 1964a: 41), které ovšem v důsledku vedlo k likvidaci Slezských písní jako jedné sbírky.

Tato konference je charakteristická též tím, že je mnohými řečníky považována za platformu, na níž musí dojít k definitivnímu rozhodnutí. Jiří Urbanec v tom smyslu mluví o její reprezentativnosti. A ačkoli Josef Hrabák v jejím úvodu konstatoval, že „*vědecké otázky se nedají řešit kvantitativně hlasováním nebo podobně*“ (Hrabák 1964: 11), mluví například Miroslav Červenka o konferenci jako o „*soudním dvoře*“ (Červenka 1964: 27). V průběhu jednání se též několikrát objevil názor, že konference zaměřená na výběr tzv. kanonického textu je předčasná (Procházka 1964: 80). Podkladem jednání konference byly zde již probrané materiály.

Králíkův a Fickův koncept volby výchozího textu a okrajově též řešení kompozice sbírky bylo na konferenci bohatě komentováno. V diskusi se představuje několik zcela protichůdně založených konceptů či názorů na volbu výchozího textu, typy vydání, úlohu editora či kanonizaci textu. Za výchozí text je vedle rukopisů a vydání z roku 1928 navrhováno též poslední vydání z roku 1957 (Závodský 1964: 95 a Procházka 1964: 81). Vedle literárněhistorické, stylistické a textologické argumentace, která se soustředí například

<sup>78</sup> Ještě před jejím začátkem bylo publikováno několik textů (Opelík 1963, Dvořák 1963 a Králík 1963d).

<sup>79</sup> Ve vedení Památníku Petra Bezruče došlo před konferencí ke změně vedení, na místo Drahomíra Šajtara, který soustavně spolupracoval s Oldřichem Králíkem, byl jmenován Jiří Urbanec, jenž se v průběhu konference od Králíkových návrhů několikrát distancoval a přikláněl se k řešení Břetislava Štorka a Miroslava Červenky.

k zobecnitelnosti zvolených edičních zásad na příkladech děl S. K. Neumanna, F. Šrámka (Strohsová 1964: 69) či J. Kollára (Vodička 1964: 42–43),<sup>80</sup> se zde zmiňují i kritéria založená na „sociální hodnotě“ (Hrabák 1964: 15) i kritéria estetická (tamtéž: 14). Velmi různě jsou definovány typy vydání. Čtenářské vydání má například kontaminací různých znění představit text v co nejestetičtější podobě (Bělič 1964: 57), má přihlédnout k podobě vžitě a fixované v různých zhudebněních (Závodský 1964: 96), má předcházet vydání kritickému, má je následovat atd. atp. Kritické vydání je zas například v pojetí Jaromíra Běliče vymezováno v protikladu k vydání čtenářskému. Kanonizace je nejen výsledkem dohody, výsledkem kritické edice, ale též například aktem volby: „*Myslím, že bychom při stanovení kanonického textu mohli vyjít z toho, že autor vstupuje do literatury jako osobnost v určité podobě. U Bezruče bychom tedy měli rozhodnout, jak jej máme v povědomí a jak jej chceme ustálit. Chceme Bezruče ustálit jako bouřliváka kolem roku 1900? To je jedna možnost. Chceme vidět Smila z Rolničky? To je druhá možnost*“ (Hrabák 1964: 20). Vcelku ojedinělý je názor Manfreda Jähnichena, který připouští existenci několika odlišně koncipovaných vydání vedle sebe, které je každé vymezeno jiným účelem: „*Snad je možno postupovat tak [stejně jako u německých vydání Goethova Fausta] i v české vědě u Bezruče, že bychom měli na jedné straně ‚Bezruče zcela původního‘ a na druhé straně jeho dílo v obměnách, jak je tomu i u Fausta*“ (Jähnichen 1964: 71).

Tyto a další rozpory, z nichž na některé se vztahoval v diskusi ojedinělý komentář Rudolfa Skřečka: „*jako bychom tu byli v přípravce pro editory; vždyť přeci je nám známo, o jakou práci jde*“ (Skřeček 1964: 115), ukazují jisté, možná i diletantské rysy dobové textologie a ediční praxe, jak poukazuje Skřeček, ale představují ji především v její neustálenosti a nepetrifikovanosti.<sup>81</sup> To je dáno jak odlišným školením zúčastněných, orientací některých badatelů i na starší literaturu (vedle Hrabáka právě Oldřich Králík), inspiracemi v odlišných zahraničních textologických konceptech, německém (Manfred Jähnichen, Pavel Trost), francouzském (Josef Hrabák) i ruském (Rudolf Skřeček, Oldřich Králík, Felix Vodička ad.) a samozřejmě též polemickým zaměřením příspěvků.

<sup>80</sup> K takto vedené argumentaci vyjádřil se rezervovaně Rudolf Skřeček: „*Také se málokdy stane, že by byl textologický problém, abych tak řekl, klinicky čistý. Každý je nějak komplikovaný, proto každý potřebuje svou metodu*“ (Skřeček 1964: 116).

<sup>81</sup> Účastníci konference se ve smyslu Králíkova širšího vymezení konference dotkli i mnoha problémů, které nejsou spojeny přímo s edicí a textem Slezských písní. Například v příspěvku Joži Vochaly (1964: 65–67) a Jaroslava Procházky (1964: 78–81) byla znovu zmiňována hypotéza raného vzniku básní Slezských písní. Nebo Břetislav Štorek se v polemice s Králíkovým negativním hodnocením redakčních vstupů a následných, Herbenovými obavami vyvolaných autorských úprav pokusil citacemi z korespondence tento vztah interpretovat opačně. V jeho citacích se jeví Bezruč jako bázlivý, naopak redaktor jako aktivní, cenzury se nijak nelekající. Diskuse se ovšem týkala i mnoha jiných témat, např.: vymezení textologie, vztahů k jiným vědním oborům, a dalších, není však našim cílem zaznamenat veškerá témata, která byla v diskusi zmíněna.

Přítomný spor zde však ukazuje též textologii a editologii jako sumu partikulárních požadavků či konceptů, které jednak nevytvářejí žádný systém (to není myšleno negativně), ale jsou spojovány, ačkoli spolu nesouvisejí či se navzájem vylučují. Proto se také může Králík, Vodička i Skřeček odvolávat na stejné textologické práce – na obou stranách se citují například práce Tomaševského i Lichačeva – a vyvozovat z nich zcela opačné závěry. Rozpory vzniklé spojením několika hledisek a požadavků nejsou jen v přístupu zmiňovaného Josefa Hrabáka. Jak už jsme naznačili výše, je takové propojení dvou protichůdných konceptů součástí i textologického přístupu pražských editorů. Vedle dominujícího principu tvůrčí vůle je zde postulován požadavek historické identity textu. Oba principy se dostávají do rozporu jak s vývojem sbírky, která ani v roce 1928 nepřináší všechny básně tzv. jádra, tak s běžně přijímanými edičními zásadami, které restituují text bez ohledu na jeho dobově fixovanou podobu. Rozpory se však nevyhnuly ani Králíkově argumentaci, která stále osciluje mezi zdůvodněním na základě konceptu tvůrčí vůle, a argumentací, jež volbu rukopisů zdůvodňuje literárněhistoricky, a to nemluvíme o četných esteticky podložených volbách: „*Germanium Slezských písní je nejvodivější v podobě rukopisné, to je zjištění banální. Není v tom žádný romantismus, který se mi suponuje*“ (Králík 1964a: 85).<sup>82</sup>

Z množství problémů, jimiž se účastníci jednání zabírali, můžeme vytknout dva okruhy, které se staly osou celé konference. Prvním z nich byly otázky možnosti použití výsledků stylistického rozboru ke stanovení výchozího textu. Druhý se kryje se zásadou, kterou si pražští editoři stanovili jako podmínku, a sice požadavek historické identity textu.

Otázky volby výchozího textu podložené stylistickým rozbohem se řešily v protikladech objektivity a subjektivnosti. Oldřich Králík se zde domníval, že je možné dosáhnout objektivních stylistických zjištění, naopak Miroslav Červenka opakoval svůj názor, že nelze dojít k jednoznačné odpovědi na otázku, zda je to které znění lepší či horší. Jedinou odpovědí, kterou podle něj může stylistika nabídnout, je, nám již známá, opozice tvůrčí, tj. individuálně podnikaná a uvážená změna, kontra netvůrčí, tzn. varianty vnášené do díla autorem plošně. Podle Králíka je však takové hodnocení nedostatečné: „*Když odtrhneme tvoření od výsledku tvůrčí činnosti, pak termín ‚tvůrčí‘ se stává bezobsažným*“ (Králík 1964a: 88).

Je to patrně už termín „tvůrčí“, jenž způsobuje četná nedorozumění, jelikož konotuje pozitivní hodnocení změny. Tak Králík i například Ladislav Pallas napadají vydání D4,

<sup>82</sup> Jako ovšem pražští editoři přijímají zásadu historické identity sbírky, stává se pro Králíka primární stylistická zásada postačitelého znění rukopisu (ta se ovšem kříží s apriorní estetickou prioritou, kterou Králík rukopisům sám místy přičítá).

protože, ačkoli je podle Červenky a Štorka poslední, které nepřineslo netvůrčí změny, není současně vždy nejlepší: „*Jsmo tu chlácholoni, že se s básněmi z jádra celkem v tom D4 nic nestalo. Ale proč tu máme být chlácholoni? To je v rozporu s tvrzením, že vývoj v textu Slezských písní byl od roku 1930 pozitivní. Kdyby byl vskutku pozitivní, tak by musili zastánci toho základu D4 naříkat, proč těch změn není v básních z jádra víc*“ (Králík 1964: 26).

Vedle motivace změny, která je klíčová pro její hodnocení v Králíkově pojetí, zdůrazňuje Miroslav Červenka její synchronní hodnocení, tj. hodnocení vzhledem k celku všech změn i v kontextu celého textu, jenž byl změnou zasažen. To ovšem neznamená, že by Červenka zcela pomíjel motivace variant a naopak, že by si Králík nevšímal kontextu variant. Další rozpor v metodě stylistické analýzy vzniká naopak nad Králíkovým kritériem, které Červenka nazývá „*responzí motivů*“ (Červenka 1964a: 105). Jedná se o to, co jsme dosud místy nazývali jazykovým korpusem „*jádra*“ Slezských písní. Na základě sumy jazykových výrazů, které vytvářejí vnitřně chronologicky rozrůzněnou strukturu „*jádra*“, jsou hodnoceny nové varianty – pozitivně ty, které se shodují, negativně naopak ty, které se odlišují. Tento dobový korpus je zajištěn Králíkovou literárněhistorickou argumentací: „*prvotní podoba díla – archetyp, není nic romantického, nýbrž je to nejautentičtější odraz situace, v níž dílo vznikalo*“ (1964: 21). K té se vedle Králíka uchyluje i Jaromír Dvořák (1964: 36) či Vladimír Justl (1964: 102). Červenka se domnívá, že toto hodnocení nepřihlíží ke kontextu, že se jedná někdy i o „*náhodné shody*“ (1964a: 105), které jsou v hodnocení mechanickým kritériem (srov. k tomu Vodička v pozn. č. 19).

Již samotné velké množství různých hodnocení variant na lepší či horší, která na konferenci zazněla od Jaromíra Běliče (1964: 58), Ladislava Pallase (1964: 99), Vladimíra Justla (1964: 102) ad., dokládalo značně rozdílné zřetele, které jednotliví hodnotitelé berou v potaz. Důsaznost rozdělení na tvůrčí a netvůrčí varianty se ovšem ukázala též jako omezená, už tím, že materiálem pro hodnocení byly především dialektismy a autorovým purismem diktované změny. Ty se možná ve vydáních po roce 1930 šíří lavinovitě, nicméně nesvědčí o celkovém ochabnutí tvůrčích schopností autora: „*návrh, který pietně dbá toho, aby editor zasáhl do Bezručova díla co nejméně, Slezské písně ochuzuje (stačí si prostě přečíst básně jako Souputnice nebo Beze mne a se mnou)*“ (Opelík 1964: 74). Z hlediska vývoje sbírky jako celku je nutno v logice rozlišení na tvůrčí a netvůrčí i vydání po roce 1930 považovat též za tvůrčí, jelikož přinášejí celé básně, jejichž hodnocení musí dojít k tomu, že se jedná o akt tvůrčí autorské vůle. Ani rozlišení na varianty tvůrčí a netvůrčí, horší a lepší nevedlo tedy ke kýženému výsledku a nemohlo podepřít tzv. objektivně volbu výchozího textu.



To ukázal i Felix Vodička, který vedle sebe položil Králíkův rozbor básně 70 000 z roku 1947 a 1963 jako doklad „*nemožnosti požadovat za všech okolností objektivní stylistické hodnocení*“ (Vodička 1964: 50). Podle něj se o volbě výchozího textu nedá rozhodnout na půdě stylistického rozboru. Na příkladu sbírky Jana Kollára dovozuje, že „*z hlediska dnešního našeho cítění a z hlediska toho, že jako dědici můžeme sami rozhodovat o tom, co pokládáme za živé, [...] dáváme asi přednost prvnímu vydání Slávy dcery, a to za cenu toho, že v druhém vydání jsou rovněž básně, které stojí za to, aby na ně nebylo zapomenuto*“ (Vodička 1964: 43) a přechází k rozkladu, podle něhož není možno „*pod jménem Slávy dcery vydávat něco, co jí nikdy nebylo*“ (tamtéž).

Dostáváme se tak k argumentaci, která se obrací k historické identitě textu. Vodička vychází z teze, že není možné konstruovat text v podobě, která nemá historickou identitu, tzn. že není „*historicky reálná*“ (Vodička 1964: 43). Tuto historicky doloženou a podmíněnou podobu textu charakterizuje „*historicky jednotný vztah k textu*“ (tamtéž). Historickou identitu má tedy kterékoli vydání, pro výběr výchozího textu je proto podstatná jak intence<sup>83</sup> směřující výběr k posledním autorizovaným vydáním, i kritérium „*úplné informace obsažené v básníkově díle*“ (44). Pro Vodičku se tato úplná informace kryje ovšem jen s některými složkami textu (historická identita se nerovná materiální či ortografické totožnosti): „*A nelze tuto identitu chápat mechanicky, nevztahuje se na všechny jevy daného nebo zvoleného vydání. Nebudeme přece trvat například na formátu, na typech písma. Historická identita se musí týkat všech těch stránek textu, které mají pro zvukový a sémantický charakter daného díla (tj. jeho částí a celku) základní důležitost*“ (tamtéž).

Takový sémantický aspekt „*shodný s typem Bezručovy poezie*“ (48) má v sobě podle Vodičky i kompozice Slezských písní, byť vznikala do jisté míry náhodně. Tímto typem se zde rozumí Bezručův anarchismus, který se projevuje v kompozici i v tom „*jak umíněně se stará o jazykový detail a méně o celek své poezie*“ (47).<sup>84</sup> Tento „anarchismus“ se sice

---

<sup>83</sup> Autorská vůle je středem argumentace Evy Strohsové. Povinností editora čtenářského vydání je podle ní „*dát čtenáři definitivní podobu, jakou dal dílu básník, tj. vydání poslední ruky s těmi výjimkami, jak zde byly řečeny*“ (Strohsová 1964: 69–70). I zde se tedy výběr směřuje k posledním autorizovaným vydáním, z nichž pozdější jsou odmítnuta na základě kritérií u Strohsové nespecifikovaných.

<sup>84</sup> Tomuto pojetí oponoval především Jiří Opelík, který dokazoval, že „*Bezruč vnášením nového řádu rozbíjel řád starý a pokoušel se stavět novou budovu tam, kde byly ještě trosky nebo budova zbořena napolo. Bezruč vnášel do sbírky řád, ten však dokázal obsáhnout pouze skupinky básní. Tím rozbíjel původní řád, který obemykal knihu celou, řád, který původně v roce 1903 přijal. Bezručovi se vymkly z rukou vztahy a proporce mezi nově organizovanými celky, proto en détail stavěl, ale zároveň en gros bořil. Abych tu zůstal v oblasti architektury, připomíná to budovu, v níž jsou jednotlivá poschodí, ale scházejí venkovní zdi a střecha*“ (Opelík 1964: 74). Slezské písně proto podle Opelíka působí nesourodě, jelikož nejsou ani čistě anarchickou akompozicí, ani komponovaným celkem, a není proto ve svém uspořádání zcela totožná s typem Bezručovy poezie, jak o něm mluví Vodička. Králíkovo a Fickovo uspořádání vnáší do sbírky podle Opelíka řád na základě chronologie a typové odlišnosti Bezručovy poezie, který nevychází sice zcela z intencí autora (jenž však řád ve

projevuje i ve vydáních po roce 1930, zde však platí, že je možné vybírat výchozí text vzhledem k aktuálním potřebám a estetickým názorům editora: „*nemusíme jít ovšem až do těch umíněností posledních let, máme možnost vzít za základ starší vydání, v nichž tento zřetel nepřevážil nad jinými*“ (tamtéž). Vodička tedy odmítá Králíkovo a Fickovo uspořádání jako nehistorické, byť co nejvíce přihlíží k historii či chronologii, odmítá je však i z „*hlediska umělecké působivosti díla*“ (48), jelikož rozbíjí sbírku jako celek.

Oldřich Králík již ve svém prvním vystoupení naznačil, že „*jediný opravdu vážný argument, který byl proti koncepci Slezských písní podle rukopisů vysloven, se týká umělosti tohoto útvaru*“ (Králík 1964: 25). Proti tvrzení, že navrhované uspořádání představuje text v podobě, která nemá historickou oporu, uvádí, že „*jádro Slezských písní existovalo nejlépe v souboru rukopisů poslaných Herbenovi*“ (tamtéž). Nicméně proti Vodičkově argumentaci, která za součást této identity bere i kompozici, již však texty zasílané Herbenovi měly podle Králíka jen v podobě nevyužité autorské intence, postavil Králík své pojetí „*identity poezie*“ (Králík 1964a: 87). Tato „*identita poezie*“ je pravděpodobně totožná s estetickým oceněním rukopisů, které, jak už jsme citovali, přináší poezii v nejměstější podobě. Poezie, jak si v replice povšiml Vodička, se tak u Králíka nefixuje na textovou podobu, ale existuje mimo ni: „*Identita poezie spjatá s tvůrčí básnickovou výhni vede nás přirozeně ještě dále za rukopis, až k vyabstrahovanému tvůrčímu základu autorovy osobnosti, k tomu jádru poezie, jež mohlo být jen do jisté míry vyjádřeno textem*“ (Vodička 1964a: 119).

Ovšem tak jako dokázal Vodička s úspěchem otrást Králíkovou a Fickovou koncepcí – byly to podle našeho názoru především Vodičkovy vstupy do diskuse, které vedly k odmítnutí návratu k rukopisům a nového uspořádání –, i Oldřich Králík vznesl některé argumenty proti „*historické identitě*“, které oslabují na ni odkazující výběr vydání z roku 1928: „*Ta totožnost příštího vydání Slezských písní, třeba s tím vydáním D4, je velice obtížná. Pochybuji osobně, že by se podařilo text Slezských písní tak utvářet, aby důsledně odpovídal požadavku historické věrnosti. Jestliže se vydavatelé odhodlají restituovat některé škrty vynucené cenzurou, jako se zdá, že se odhodlávají, bude to vydání de facto eklektické*“ (Králík 1964a: 87). Výrazem eklekticismu je v Králíkově pojetí jakékoli překročení historicky fixované podoby. Proti takovému chápání eklektického přístupu se sice postavil například Břetislav Štorek, který považoval vstupy emendující nedostatky výchozího textu a restituující na těchto místech rukopisné znění za běžnou textově kritickou práci (Štorek 1964: 77). Tím se sice

---

sbírce neodmítal, jen jej nedokázal nastolit), a pomáhá čtenáři vnímat Bezručovy básně v kontextu, jenž jim geneticky náleží. Tato argumentace se tedy soustředí především na estetické kvality Králíkova a Fickova uspořádání, které podle Opelíka neprotiřečí původnímu uspořádání sbírky, jelikož to nebylo ani dotvořenou kompozicí, ani zcela akompozicí.

podářilo tyto námítky na konferenci odbyť, nicméně Králíkův argument s cenzurou cílí k rozporu, který jsme se již pokusili pojmenovat – k rozporu požadavku „*historické identity*“ a textově kritické praxe. To se ovšem netýká jen odstraňování koruptel či cenzurních vstupů, ale i návrhu zařadit do sbírky básně z původního „jádra“, jež se do Slezských písní dostaly až po roce 1928. Pochybnosti o „*historické identitě*“ vydání, které za výchozí text bere D4, tedy trvají – je to jen otázka míry. Pražský návrh se více blíží historicky doložené podobě sbírky než návrh Králíkův a Fickův, ovšem ani u něho nejde o úplnou věrnost „*všech těch stránek textu, které mají pro zvukový a sémantický charakter daného díla (tj. jeho částí a celku) základní důležitost*“ (Vodička 1964: 44).

Konference se shodla na doporučení, aby se při přípravě kanonického textu Slezských písní vzalo za základ vydání z roku 1928, nicméně ani stylistickým rozbořem vymezené varianty tvůrčí a netvůrčí, ani historická identita se neukázaly jako bezesporné argumenty pro volbu tohoto výchozího textu. Kanonizace textu tak měla především rysy konsensuálnosti: „*Předsednictvo proto doporučuje také za souhlasu navrhovatelů experimentálního vydání, aby se pokud možno ihned přistoupilo k práci na kanonickém textu čtenářského vydání, které by vzalo za základ vydání Slezských písní z roku 1928, protože toto vydání obsahuje téměř všechny básně z let 1899–1900*“ (Doporučení 1964: 125). Tato shoda byla však jen dočasná. Tím, že nebylo v průběhu diskuse zcela obhájeno vydání 1928 jako vyhovující kritériím, jež je měla jako výchozí text zajišťovat, otevřela se cesta k dalším diskusím.

Již v referátech o konferenci vznikla polemika o výsledcích jednání. První krok zde učinil Jiří Urbanec, který se pokusil výsledky jednání zobecnit: „*pro celou českou ediční praxi byla zde na příkladu Petra Bezruče vytyčena zásada, že editor nesmí příliš radikálně zasahovat do struktury autorova díla, ale musí respektovat autorskou vůli, pokud se mohla plně projevit*“ (Urbanec 1963). Na Urbancovy vývody o zásadách ediční praxe reagovali nejdůrazněji Ladislav Pallas s Jaromírem Dvořákem: „*Takovou zásadu ovšem konference nikdy nepřijala: kdybychom měli opravdu respektovat plně projevenou autorskou vůli, museli bychom bez diskuse vydat znění poslední ruky. Z jednání konference však vyplynulo, že autor nemá právo zkazít dílo, které už patří celému národu. Opustit text poslední ruky a přiklonit se k D4, to je v Bezručově případě už dost radikální editorský zásah. Otázkou zůstává nadále, zda je nutno ustrnout v polovině cesty*“ (Pallas – Dvořák 1963: 6). Jiří Urbanec následovně korigoval své zobecnění ve směru úvah Červenky a Štorcka a podmínku rozšířil na tvůrčí charakter autorovy práce s textem (Urbanec 1964: 8), zároveň vyjádřil názor, že „*hlavním výsledkem závěrečné konference je ukončení vleklých bojů o Slezské písně*“ (tamtéž), názor, jak se již v té době ukazovalo, mylný, jelikož se snažil institucionální cestou regulovat

vědecký spor a vrátil se k pojetí konference jako „soudního dvora“, jenž svůj výnos již vynesl.

Ladislav Pallas a Jaromír Dvořák ve svém referátu o konferenci zpochybnili teze některých diskutérů, například Vodičkovo tvrzení, že vydavatel Kollárovy Slávy dcery nemůže vyjít z jejich prvního zveřejnění ve Znělkách nebo Sonetech, či názory na vývoj textu i vhodnost volby výchozího textu. Jejich hodnocení konference bylo tedy nutně odlišné: „*Konference o textu Slezských písní nedošla sice k závěrům definitivním, byla však přesto velmi užitečná [...]. Kritické vydání zcela určitě odhalí neúnosnost textu D4 v jeho čisté podobě*“ (Pallas – Dvořák 1963: 8).

Pro Oldřicha Králíka však tato konference znamenala konec snah o kanonizaci některé z jím navrhovaných edic. Od této chvíle usiloval především o kritické vydání, které již nespojoval s kanonizací. K tomuto poznání orientace vlastní ediční praxe došel Králík již dříve, nejlépe si jej, domníváme se, formuloval v textu, který mu sloužil jako příprava k jeho vystoupením na konferenci: „*i edice, které jsem uspořádal, nebo pomohl uspořádat – s výjimkou druhé Labutinky –, byly pro mne nástrojem, jak hlouběji poznat básníkovu dílo – vždy to byly edice komorní, studijní*“ (Králík 1963a: 2).

## VII.

### Od konference 1963 do stého výročí narození básníka v roce 1967

„*Když se Bezruč pustil do opravování svých děl, neznal opravdu bratra, rozboural celý básnický organismus*“ (Králík 1964c: 527).

#### Autorizace a autorská vůle

Miroslav Červenka a Břetislav Štorek v období následujícím po konferenci v roce 1963 publikovali bezručovské materiály předložené k jednání v Opavě (Červenka – Štorek 1966), Felix Vodička uveřejnil pozměněné a rozšířené znění svého referátu (Vodička 1965), vyšla též edice výboru ze Slezských písní, který měl být též podkladem pro jednání (Bezruč 1964). Otištěny byly i referáty pro jednání Ediční a textologické komise v roce 1965, v nichž Červenka, Štorek i Vodička zobecnili či nově formulovali dosavadní výsledky svého bezručovského bádání.<sup>85</sup> Jsou to vesměs texty, v nichž jejich autoři neformulují nové poznatky, jejich smyslem je fixování či dokonce normování jejich ediční metodiky. Na rozdíl od nich se Oldřich Králík ve svých čtyřech studiích z těchto let soustředí na slabá místa koncepce editování Slezských písní na osnově vydání D4 či D5 a k propracovávání vlastní koncepce. Červenka se Štorkem i Králík s Fickem a Pallasem současně v této době pracují na dvou edicích Slezských písní, první na vydání tzv. kanonického textu, druzí na kritické edici. Z hlediska dnešního chápání použitých termínů by ovšem bylo spíše na místě mluvit v prvním případě o vydání čtenářském a v druhém o edici vědecké – tato terminologická neukotvenost je pro toto období, jak se znovu ukazuje, typická.

Z hlediska chronologie, která je stále osou našeho výkladu Králíkova textologického a edičního konceptu, v daném období nedochází k zásadním proměnám. Králíkovo pojetí ovšem nikdy nesleduje zcela chronologický rozměr, jako nikdy není výrazem důsledně naplňované jednolité koncepce – vždy se Králík snaží ve prospěch materiálu ustupovat, jelikož metodická důslednost není pro něj primární. Přesto zřetel k chronologii, na jejímž podkladě jsou vymezeny tři vrstvy Bezručovy tvorby, stále trvá a vstupuje, jak uvidíme dále, nově do hodnocení rukopisů a tisků z hlediska polarit, kterou budeme nahlížet skrze pojmy fragment, náčrt a čistopis.

---

<sup>85</sup> Jedná se o texty publikované v textologickém čísle České literatury z roku 1966 (Červenka 1966, Štorek 1966 a Vodička 1966)

Pokud jde o metodu datace, pokusil se Oldřich Králík o dataci básně Nápis na hrob bojovníkův, jejíž rukou vepsaný text objevil Jiří Urbanec v básníkově exempláři Našeho Slezska z roku 1900. Prostředkem datace je formulační a obsahová blízkost k epigramu, který byl otištěn v Besedách Času 5. dubna 1903 (spodní hranice), a opravy v textu Maryčky Magdónovy, jež se nacházejí ve stejném exempláři Našeho Slezska uloženém v autorově knihovně. Opravy v Maryčce Magdónově svědčí podle Králíka, že byly pořízeny pro první bibliofilské vydání z roku 1909, které bylo, jak ukazuje korespondence s redaktorem Preissigem, připravováno v roce 1907. Báseň se tedy staví do rozmezí let 1903–1907, přičemž Králík posunuje proti Urbancovi, který báseň datoval k roku 1901, vznik básně blíže roku 1907. Za pravděpodobnější totiž považuje, že Bezruč četl a glosoval Naše Slezsko spíše při příležitosti přípravy nového vydání, kdy vznikla potřeba revidovat nově text Maryčky Magdónovy (srov. Králík 1966b: 481).

Oldřich Králík při své dataci pracuje bez ohledu na své předchozí názory. Například v druhé části téhož textu, kde se věnuje autorovým korekturám, jež jsou obsaženy v básníkově exempláři prvního bibliofilského vydání i vydání dalších, konstatuje, že Bezruč opravoval znění svých básní na nejnemožnějších místech. Takové jsou například Bezručovy korektury v Horáلكově studii z roku 1947, která se týkala Bezručovy poetiky v letech vzniku sbírky, a proto uváděla citace ze Slezského čísla. K tomu Králík říká: „*To je projev mánie opravovatelské*“ (Králík 1966b: 481) a dovozuje, že některé změny, které si básník naznačil v různých exemplářích, provedl Bezruč o mnoho let později či také vůbec ne. To ovšem oslabuje průkaznost Králíkova názoru, že Nápis na hrob bojovníkův vznikl patrně při příležitosti příprav k bibliofilskému vydání, pravděpodobně mohl, pokud vycházíme ze zjištění, která jsou tlumočena na jiných místech téže studie, vzniknout stejně dobře v roce 1903. Králík se při své analýze totiž soustředí na detail, na jednotlivé básnické texty, jeho přístup si do centra nestaví jednotnou a důsledně uplatňovanou koncepci, naopak je průnikem – mozaikou.

Vraťme se ke Králíkovým střetům s oponentskou koncepcí. Již v roce 1964 publikoval studii, v níž se soustředil na proměny básně Maryčka Magdónova vyvolané redakčními vstupy Jana Herbena (Králík 1964b). Pro Oldřicha Králíka je, narozdíl od přístupu Břetislava Štorka, nepřijatelný jakýkoli neautorský vstup do textu. Jestliže Štorek považoval spolupráci autora a redaktora za běžný jev a z něj odvozoval své pojetí autorizace, je Králík přesvědčen, že by bylo „*absurdní domnívat se, že Herben byl schopen zlepšit to, co napsal Bezruč*“ (Králík 1964b: 43). Nejde zde, domníváme se, o osobní charakteristiky autora a jeho redaktora. Králík je přesvědčen, že dílo vstupem do procesu publikace, v němž je

interpretováno v rámci dobového estetického horizontu, z něhož též vycházejí redakční nároky, je zároveň vždy dezintegrováno. Obrat k rukopisům je tedy podmíněn hledáním autenticity, stavu, v němž se neuplatnil komolící vliv redakce a sazárny, a je tedy vyloučením dosavadního sociálního života textu. Vlastně jakýkoli zásah redaktora je buď úplným minutím se s textem, nebo je zbytečný, vždy má „pravdu básník proti redaktoru“ (Králík 1964b: 44).

V takovém případě je ovšem pro Králíka koncept autorizace cizího zásahu nutně nepřijatelný, a to i v případech, kdy je Herbenova oprava podnětem k novému přepracování textu. Podle Králíka jsou Bezručovy zásahy vyvolané Herbenovými vstupy sice novou kvalitou, zároveň jsou však jen nouzovým řešením, nikoli dotvořením básně. Nové znění „*stojí básnický pod*“ (Králík 1964b: 45) zněním původním. Především však jsou tyto opravy podnikány na izolovaných místech, nejsou podnětem pro komplexní revizi – důkazem je pro Králíka to, že autor pomíjí evidentní chyby sazby či chyby čtení rukopisu: „*Autorizace je u Bezruče pojem velmi relativní. [...] Autorizace je pojem předpokládající aktivní účast, plné vědomí, oč jde. Ve skutečnosti Bezruč se v roce 1903 spíše jen pasivně smířil s Herbenovými úpravami, resp. vůbec nepostřehl, že se do textu dostaly rušivé chyby. Chyby jako v koleje a ze síňky uzří tě nelze žádným způsobem autorizovat, ty lze pouze přehlédnout. A je otázka, jakou cenu má tzv. autorizace u vědomých redakčních zásahů, když autor propustil i čiré mechanické nedostatky*“ (Králík 1964b: 44–45).

Štorek se ve svých vývodech dovolává psychologie tvorby, kdy autor při čtení svého textu není disponován nacházet chyby, jelikož čte text po paměti a nesrovnává text nový s textem původním (srov. Štorek 1966, či též Štorek 1971/2006: 39–40). Naopak pro Oldřicha Králíka je přítomnost porušení v textu, ale i konstatování o psychickém stavu autora důkazem, že není možné o autorizaci mluvit: „*Mluvit za těchto okolností o Bezručově autorizaci Herbenových zásahů je čirě právníký formalismus. Schválit tak nešetrné úpravy textu je de facto stejně nemožné jako schválit tiskové chyby. A i když se básník podílel činně na Herbenově zásahu (zvláště změnou zhasla místo zhynula), je to pouze záchrana z nouze, nikoli opravdová tvůrčí práce na textu, podnícená zvenčí. Básník snad měl právo být velkoryse ústupný vůči Herbenovi, ale my máme povinnost stát neústupně za tím, co je skutečným básnickým činem Bezručovým. A tím je rukopisné znění*“ (Králík 1964b: 46).

Další kampaň vede Králík proti Červenkovu pojetí tvůrčí vůle. I zde považuje nové změny textu za narušení integrity básně dosažené již v rukopise. Důvody jsou jednak v časovém odstupu, který se, spolu s vnitřní proměnou básníka, podepsal na tom, že nové vstupy do básní „jádra“ narušují původní jednotu: „*U Bezruče je dnes už jasné, že pojem tvůrčí vůle má smysl pouze pro dobu vzniku, že mluvit při básních z jádra o ‚tvůrčí vůli‘*

*k roku 1903, 1909 atd., kdy se autor svému dílu hluboce odcizil, vede jenom ke zmatku“* (Králík 1964b: 47). Tvůrčí vůle by se podle Králíka projevila novým uchopením díla jako celku, změny jsou však podnikány izolovaně a z malicherných důvodů: *„Dějiny Bezručova textu jsou v nemalé části dějinami měnících se autorových nálad v jazykových otázkách“* (Králík 1964c: 528). Vybíjejí se v pouhých záměnách slov bez ohledu na kontext: *„Dodatečné broušení výrazové bylo v Slezských písních zřídka úspěšné, spíše jen po paměti nahrazoval básník jeden výraz druhým, aniž ve skutečnosti šlo o hledání slova nejpřiléhavějšího, nejvýraznějšího v daném kontextu“* (Králík 1964c: 528).

Nové básnickovy korektury tak podle Králíka vracejí text od textu definitivního, čistopisného zpět do stadia náčrtu, kdy se nově konstituují vztahy, rozkolísané cizím vlivem, v již jednou završeném textu. Toto nové převrstvení vede k narušení původních vztahů, které nejsou bez výjimky ve znění novém znovu substituovány. Nový text je tak vlastně torzem, jelikož původní intence byla rozlomena novými neústrojnými vstupy. Podle Králíka se básník není schopen znovu plně identifikovat s textem a jeho opravy mají tak spíše defenzivní charakter: *„Ve všem Bezruč ustoupil redaktorovi, jen nepřipustil, aby zmizel nebo se zmenšil upíří stín, který na rodné jeho Slezsko vrhal nenáviděný Habsburk“* (Králík 1964b: 46). Není tak podle Králíka možné mluvit ani o autorizaci, ani o tvůrčí vůli, a to proto, že nově upravované texty jsou jen jakýsi nový náčrt, fragment, a ideálem je pro Králíka naopak jednota, nelomenost, která jediná může být spojena s vyšší estetickou kvalitou.

## **V mezinárodním kontextu**

Své názory mohly obě strany sporu konfrontovat alespoň částečně s názory zahraničních textologů. Mezi 27. a 29. zářím se v Praze uskutečnilo jednání Mezinárodní ediční a textologické komise. V hlavních referátech zde byl zpochybněn či alespoň omezen koncept kanonizace. To se týká především úvodního referátu, který končil: *„Pro vědecké potřeby je editor povinen (ve smyslu pojetí textologie jako studia historie textů) zpřístupnit všechny zachované texty (v podobě, jakou vydavatelská technika je schopna zvládnout), popsat doložené i předpokládané okolnosti jejich vývoje, vzniku, změn a společenského fungování. Tím končí jeho role. Výběr pro budoucí tradici totiž nedokážeme udělat, každá epocha ho vykoná na vlastní účet“* (Goliński 1966: 12).

Jednou zavržená mechanická, která byla podstatou kritéria poslední ruky, je nyní kritizována i v dalších konceptech. Například D. S. Lichačev se ve svém úvodním referátu soustředil na podmíněnost volby výchozího textu: *„V žádném případě není volba výchozího*



*textu diktována pouze vlastnostmi samotného textu, ale i specifickostí vědecké disciplíny, kterou reprezentuje editor“* (Lichačev 1966: 13). Proti pražským editorům zde hájil estetická kritéria volby výchozího textu, dotkl se však i problematiky koncepce autorovy vůle, s níž pracovali i pražští editoři: „*Díla velkého umělce bývají mnohdy hlubší než to, co se do nich on sám vědomě pokusil vložit. Zdá se mi proto, že schopný a bystrý literární vědec může říci o uměleckém díle něco, čeho si nepovšiml sám jeho autor. A to je důvod, proč nelze umělecký smysl díla vidět jen v projevech autorova vědomého směřování, v projevech jeho vědomé vůle. Z toho plyne, že textolog se ve své práci nemůže trpně podřizovat vůli autora“* (Lichačev 1966: 17).

D. S. Lichačev se zde ovšem dotkl též problému, který se u nás manifestoval jako spor mezi zastánci synchronního versus diachronního rozboru uměleckého díla. V diskusi nad Bezručovým dílem byl poprvé tematizován v Strakošově (Strakoš 1947) recenzi první Králíkovy bezručovské studie. Připomeňme, že ve sporu mezi Králíkem a Strakošem šlo o to, jaký význam mají genetická zjištění pro rozbor Slezských písní, a o totéž jde i nadále. Strakoš se domníval, že mezi básněmi, které se liší svou genezí, se vytvářejí nové vazby, které jsou pro interpretaci díla prvořadé. V přítomné fázi se ovšem spor o genetická zjištění nevztahuje pouze na chronologii jednotlivých básní či na tři oddělované fáze tvorby Petra Bezruče, zasahuje též do interpretace variant či kompozice sbírky. Pro Oldřicha Králíka mají motivace změn, tj. určení, zda změna měla svůj původ například v jazykovém purismu autora či v redakční revizi textu, zásadní význam pro jejich interpretaci. (Přítomnost takto motivovaných změn se v Bezručově díle kryje s uvolněním rukopisů pro tisk.)

V diskusi s pražskými editory se toto téma též neobjevilo nově, bylo přítomné jak v materiálech Miroslava Červenky a Břetislava Štorka, tak ve Vodičkově příspěvku na opavské konferenci a i my jsme se ho již v našem výkladu dotkli. Právě v reakci na Vodičkovu vystoupení modifikoval Jiří Opelík první věty svého článku, jenž vycházel též z příspěvku z opavské konference. Jeho článek začíná: „*Synchronní pohled nemá ani zde [při řešení otázky kompozice Slezských písní] naději na úspěch, podobně jako při osvětlování otázek textových. Skutečný stav věcí může objasnit pouze rozbor diachronický“* (Opelík 1964a: 200). I on se zde přiklání ke Králíkovu názoru, že genetická zjištění mají určující význam pro interpretaci díla.

Naopak Vodička v pozmeněné podobě svého referátu zdůrazňuje prioritu synchronního rozboru: „*Pro posouzení organizace sbírky jako estetického celku je rozhodující synchronní rozbor podnikaný pro každou historickou podobu Slezských písní. Diachronie respektující tyto synchronní rozborů může však zjišťovat, že včleňování Smila*

*z Rolničky a B. Šarka do básní jádra a nahodilosti v sdružování a přiřazování se projevují ve vztahu k původní Herbenově kompozici jako prvky dekompozice a že vytvářejí objektivní dojem rozmanitosti, jež je nakonec shodná s anarchistickým gestem poezie Bezručovy“ (Vodička 1965: 57).*

Důrazněji ovšem tento názor na zasedání Ediční a textologické komise formuloval Miroslav Červenka: „*Je ovšem možné a prospěšné zjišťovat, z které vrstvy díla vzešel podnět k úpravě, nebo lépe v které vrstvě díla je motivace varianty. Zároveň však nutno mít na zřeteli, že každá varianta potenciálně pozměňuje kteroukoli jinou vrstvu díla, než je ta, v níž jsme našli její bezprostřední motivaci. Není tu rozhodující ani cíl, s nímž autor ke změně textu přistupoval: podmínky, za nichž dílo působí, jsou takové, že nedovolují důsledky změn v díle jako objektivně existujícím celku rozdělit na ‚zamýšlené‘ a na ‚vedlejší účinky‘. Proto také při stylistickém hodnocení variant je zcela nepostačující srovnávat pouhé za sebou následující verze bez ohledu na posuny, k nimž došlo v samé struktuře. To je neoprávněná projekce diachronního plánu na plán synchronní – jako kdyby při vnímání díla stály vedle sebe a esteticky působily mladší a starší verze, a nikoli daný úryvek každé verze uvnitř kontextu celého díla“ (Červenka 1966: 47–48).*

Zde se ovšem dostávají do rozporu poznatky literární vědy a ediční praxe. Obecně není proti názorům D. S. Lichačeva, F. Vodičky či M. Červenky námitek, tvůrčím záměrem autora se nevyčerpávají možnosti interpretace jeho díla.<sup>86</sup> Editor i textolog se však při práci s dílem snaží mj. objasnit právě motivace změn, přičemž některé z nich jsou při přípravě textu svou motivací sankcionovány, jiné stigmatizovány. Jeho práce se soustředí na objasnění synchronií v samotném díle, na vymezení chronologicky souběžných jevů. Blízkost dvou vědních oborů, které mají stejný předmět zájmu, ovšem jinak vytčené otázky, zde způsobuje možné nedorozumění. Literárněvědná zjištění, jak působí dílo, jehož podoba je výsledkem úsilí, které nebylo mnohdy ani vědomé, naráží na pojetí textologie, které je u Králíka, ale ovšem i u Štorka intencionalistické a idealistické. Štorek se alespoň pokusil smířit rozpory mezi stavem literárněvědné metodologie a textologií ve svém příspěvku, který stejně jako Červenkův zazněl na zasedání Ediční a textologické komise (Štorek 1966). Představil zde schéma vycházející z jeho bezručovských materiálů, které rozdělilo varianty dle jejich původce na změny autorské a neautorské, příčiny na vědomé a nevědomé a varianty dle toho dále klasifikovalo na pozitivní a negativní (Štorek 1966).

---

<sup>86</sup> Připomeňme, že i Oldřich Králík dokázal ve své první bezručovské studii hodnotit pozitivně varianty, které byly podmíněny redakčními zásahy či snahou předejít cenzuře.

Jako problematické se jevíly změny vědomé autorské, jejichž účinek byl negativní. Zde se právě uplatnilo rozdělení na změny tvůrčí a netvůrčí. Výsledkem Štorkova referátu je ovšem konstatování, že stylistický rozbor a rozbor textologický, který se řídí autorovou vůlí, spolu nemají vlastně nic společného. Stylistika přijde na řadu jen okrajově, právě při rozlišování variant tvůrčích a netvůrčích, a to na podkladě statistických zjištění. O tvůrčím či netvůrčím charakteru změny nerozhoduje tedy stylistický rozbor, ale pouze její četnost, z níž se odvozuje protiklad změn mechanických a individuálně uvážených. Stylistický rozbor tu tedy ve výsledku nerozhoduje o ničem.<sup>87</sup>

Jak též ukázal ve svém referátu D. S. Lichačev, i vnější vliv, jakým byla cenzura, mohl autora podnítit k vytvoření znění, jež je „tvůrčí“: „*Cenzura však často autorovi doporučovala, aby on sám svůj text změnil, a v takových případech autor v oněch těsných hranicích, které mu vymezil cenzor, skutečně ‚tvořil‘, jeho nové úpravy textu bývaly někdy velmi zdařilé*“ (Lichačev 1966: 16). Tyto poznámky, domníváme se, ukázaly již tehdy meze Štorkova modelu, který počítal s tím, že změny diktované mimouměleckými hledisky je nutno považovat za negativní. Další potíž je spojena s tím, že úpravy, jež byly podnikány v důsledku jiných zásahů, nebylo možno určit jednoznačně jako negativní. Jak ukázal i Oldřich Králík, změny vyvolané autorovým purismem na sebe mohly vázat varianty, které nebylo možno klasifikovat jako netvůrčí: „*Je pravda, že změny v Pětvaldu byly uvedeny do pohybu autorovým puristickým postojem k apokopovaným tvarům, ale když už začal básník text měnit, pracoval se slovem úsporně a poměrně úspěšně – naprosto bych si netroufal znění z roku 1937 tak ostře pranýřovat*“ (Králík 1966a: 65–64).

Štorkovo schéma pomíjí problém vázanosti některých změn. I změna vyvolaná cizím zásahem, například tisková chyba, mohla u autora podnítit potřebu dalších oprav textu, jež byly ve svém důsledku tvůrčí, individuálně uvážené, v jeho schématu jsou však klasifikovány jako negativní. Dodejme, že Králík se s těmito vázanými změnami vyrovnat důsledně nemusel, jelikož, jak už jsme konstatovali, změna vyvolaná z podnětu redaktora či vnesená autorem ve větším časovém odstupu byla vždy posuzována negativně: „*Je samozřejmé, že Bezručovy opravy poškozeného textu Maryčky Magdónovy jsou lepší než redakční úpravy*

---

<sup>87</sup> Proti Červenkovu rozlišování tvůrčích a netvůrčích variant se Králík vymezil znovu v roce 1966, kdy publikoval studii Trápení se Smilem z Rolničky (Králík 1966a). Jednak se snažil ukázat, že Červenkovu hodnocení variant na tvůrčí a netvůrčí je apriorní, za druhé zopakoval, že nepovažuje pozdější úpravy za netvůrčí, ovšem jejich motivace i výsledek je bytostně jiný, než ve vrcholném období: „*Smilovi ještě – na rozdíl od brusiče po první světové válce – o něco šlo, zasahoval do Slezských písní způsobem ‚tvůrčím‘. Ale snad stylistika není vědou tak docela v plenkách, aby byla nucena se zastavit u tak hrubého rozlišení ‚tvůrčích‘ a ‚netvůrčích‘ variant, jaké naznačil Červenka. [...] To, co bylo 1903–1911 ‚tvůrčí‘ vzhledem k Smilovi, bylo naprosto ‚netvůrčí‘ vzhledem k Bezručovi. Mezi Smilem a Bezručem je ‚šev‘, je velmi hluboký šev*“ (Králík 1966a: 67).

*Herbenovy, ale ničím se nedá zastříit fakt, že Bezručovy úpravy byly vynuceny – v oněch dvou případech – vnějším nátlakem“ (64). Králík, jenž dokázal teoreticky nové varianty esteticky ocenit, důsledně v edičním řešení navrhuje návrat k textu bez změn vyvolaných cizími či malichernými ohledy, jakým byl nejen Bezručův purismus, ale i zřetel k věcně korektnímu znění.*

Po této odbočce se vraťme ještě k referátu D. S. Lichačeva. Étosem jeho vystoupení byla skepse k mechanickým řešením. Ta se vztahovala i na koncept kanonického textu: „*Jde o to, že čtenáře s větší estetickou vnímavostí začíná zajímat právě dynamika díla. Tohoto čtenáře esteticky uspokojuje sledování tvůrčího procesu, jehož výsledkem je geniální dílo, má požitek z toho, jak geniální autor hledá výraz, jak uskutečňuje a dovršuje svůj umělecký záměr. Tomuto vyššímu estetickému přístupu může stabilizace textu, jeho definitivní preparát porřizený textologem, jen vadit“ (Lichačev 1966: 20).*

Oba úvodní referáty ukazovaly, že textologické uvažování opouští téma kanonizace. To bylo způsobeno i tím, že jak polská, tak ruská textologie se stále více zaměřovala na edice vědecké, které například narozdíl od názorů Rudolfa Skřečka, nemusely přinášet identický kanonický text jako edice čtenářské. Na druhou stranu obě řešení měla svůj dobový kulturně politický rozměr. V SSSR se tak vědecké edice zbavily rozměru kulturní propagandy a snažily se nabídnout, proti masovým vydáním, serióznější text vydávaného díla. V domácích poměrech byla situace opačná, snaha, aby kritická edice určila kanonický text byla obranou před propagandistickým a tendenčním změnám vydávaných textů, jak se projevil například ve známém případě dvaatřicetisvazkového Aloise Jiráska Odkazu národu, který redigoval Zdeněk Nejedlý.

V referátech českých, především pražských badatelů byl ovšem termín kanonizace traktován jako neproblematický, otázky vzbuzovaly pouze postupy, jak takového definitivního textu dosáhnout. Mluvili jsme již o referátu Břetislava Štorka, zmiňme se alespoň stručně o stanovisku starších badatelů, Felixe Vodičky a Rudolfa Skřečka. Vodičkův názor na kanonický text vycházel z jeho požadavku historické identity textu. Pro kanonický text je dle něj důležitá opora ve fixovaném znění: „*Rukopisy nebo tisky jsou pro nás jedinými realizacemi jazykové podoby textu“ (Vodička 1966: 26). Editor je tak ve svých zásazích do textu vázán podobami, které mají historickou oporu: „Domnívám se, že pojem kanonického textu je účelné omezit jen na takové texty, v nichž textologovo konstituování textu, jeho opravy i úpravy stále obrážejí některou v rukopisech nebo tiscích dochovanou verzi díla“ (Vodička 1966: 26). K tomu je ovšem potřeba doplnit podmínku, kterou stanovuje Rudolf Skřeček: „Jedním z principů textologické práce je nutnost zachovávat jednotu znění, existujícího jako*

*celkový projev určité etapy ve vývoji textu, tedy princip, který zabraňuje rekonstrukci textu kombinací různých znění“* (Skřeček 1966: 37). Jinak by totiž Vodičkova podmínka platila i pro grušský návrh, jenž kombinoval různá historicky doložená znění textu. Vodička i Skřeček tak vystupují, stejně jako Štorek i Červenka, proti původnímu grušskému návrhu. Červenka se Štorkem byly pohlceni polemikou proti kombinování variant lepších a horších v grušském návrhu, Vodičkovu stanovisko je též podníceno grušským návrhem – tentokrát jeho kompozicí.

## **Znovu o kompozici**

Ačkoli výhradu, že jím navržený text Slezských písní přináší sbírku v podobě, která nikdy neexistovala, považoval Oldřich Králík za vážnou, pokračoval v cizelování této kompozice v diskusi s Jiřím Opelíkem. Návrhy Jiřího Opelíka se soustřeďují na přítomnost menších kompozičních celků, které ve sbírce básník vytvořil i přes to, že jí nedal celkovou kompozici. Navrhuje tyto celky zachovat, a proto přeřazuje básně Setkání, Návrat, Sviadnov a Zem pod horama do sousedství básní, s nimiž tvoří autorem zamýšlený celek.

I zde se diskuse vlastně dotýká priority diachronního rozboru. Králík řadí na rozdíl od Opelíka báseň Sviadnov mezi básně intimní, Opelík mezi hořké glosy. Králík se přitom pokouší ukázat na vztahu původní glosy tištěné v časopise Ostravice 26. srpna 1893, že pro interpretaci básně je podstatná vývojová fáze, která nebyla vyjádřena textem básně, ale původní inspirace: „*Převažoval v prvotní inspiraci, jak ji můžeme zahlédnout v roce 1893, prvek subjektivní, erotický, či kritika společenská, útok na fabrikanty, kteří ničí krajinu i dívčí nevinnost? [...] Řekl bych, že noticka poskytuje nepřímý argument pro zařazení Sviadnova mezi básně intimní“* (Králík 1964c: 531). Nicméně nakonec se Králík v otázce přeřazení Sviadnova shoduje s Opelíkovým názorem, když říká, že by sice bez Sviadnova chyběla v erotickém oddíle narážka na Dodu Bezručovou, ale „*může klidně chybět, když je ve Sviadnovu narážka tak zašifrovaná, že ji bez komentáře čtenář nepostřehne“* (Králík 1964c: 531).

Králík tedy původní kompozici, jak byla na začátku navržena na Gruni a následně revidována, alespoň v roce 1964 neopouští. Kritériem historické identity poměřuje pouze oponentský návrh:<sup>88</sup> „*Byla směla, že tzv. kompletaci Bezruč nedokončil včas, že za hranicí*

---

<sup>88</sup> Výhrady k Štorkovu a Červenkovu řešení však sdílí i Felix Vodička, který v poznámce k výboru (Bezruč 1964) konstatuje: „*Domnívám se, že tento rozkolísaný postup [začlenění Pětvaldu II do edice Básně v Odkazu] by se stal nepřijatelně nedůsledným, jakmile se rozhodneme učinit vydání z roku 1928 základem kanonizované*

roku 1929 zůstala balada Pětvald – a není radostná podívaná, jak zastánci D4 jakožto východiska příštích edicí Slezských písní obcházejí tuto svízel. Kam vůbec tuto báseň zařadit, když ji Bezruč do roku 1928 nestačil do knihy začlenit? Do Slezských písní s historickou identitou je Pětvald zařazen mezi Melč a Dragona Hanyse Blendovského, jenže tyto básně v edici podle D4 nebudou. V historických Slezských písních je Pětvald zarámován čísly, která mají být vyloučena – není jeho místo poněkud ve vzduchu?“ (Králík 1966a: 61). Toto Králíkovo ustrnutí na vlastní kompozici, již ještě v roce 1964 na základě poznámek Jiřího Opelíka vylepšuje, je však jen zdánlivé. Králík již v roce 1967 reaguje na námitky vůči svému uspořádání novou podobou sbírky, která odpovídá podle něj požadavku historické identity. Jestliže tedy námitky proti svévolnému kombinování textu v návrhu z Gruně vedly Králíka k důslednějšímu návratu k rukopisům, ve vztahu k výhradám vůči nové kompozici přichází v knize Slezské písně – Historický vývoj textu (Bezruč 1967) s novým uspořádáním dle zásilkového času.<sup>89</sup>

### Historický vývoj textu (1967)

Oldřich Králík vychází z doporučení předsednictva opavské konference pořídit vedle čtenářské edice kanonického textu i edici kritickou. Tato úlitba hladkému završení jednání, která měla usmířit i druhou stranu, je proti Skřečkovým postulátům postavena do opozice proti souběžně pořizovanému vydání Miroslava Červenky a Břetislava Štorka. Podle Králíka je posláním kritické edice přinést kompletní historii textu za autorova života. Tento požadavek se však podle něj neslučuje se snahou některou podobu textu kanonizovat: „*bude stále víc převládat úkol zachytit proměny textu v jejich úplnosti a mnohotvárnosti nad úkolem vydobýt kanonizovaný, tj. autentický a závazný text*“ (Králík 1967: 9). Podmínkou takového kritického vydání přinášejícího celou historii textu<sup>90</sup> je podle Králíka jistá objektivita. Králík

---

čtenářské edice Slezských písní. [...] v kanonizovaném textu edice nemáme důvod k vynechání jakékoliv básně a ovšem ani k dodatečnému zařazování básní z vydání pozdějších“ (Vodička 1965: 61).

<sup>89</sup> Králík tak opožděně reagoval na Vodičkovu výtku, v níž sice Vodička ocenil Králíkův přínos textologii, naopak diskvalifikoval jeho ediční úsilí: „*Dnes se textologie proměňuje v historickou vědu, která v textu a v jeho proměnách odhaluje složitost tvorby, vnitřní nebo historické zákonitosti i nahodilosti geneze textu i jeho jednotlivých verzí. Textologie má dnes své cíle. Nikdo u nás neudělal tolik pro prohloubení textologie v moderním historickém smyslu jako Králík. Samo rozeznání textových vrstev ve Slezských písních je například významným pokusem o takovouto historickou textologii. K ‚rozpolcenosti‘ Králíkovy osobnosti však patří, že přitom spojuje s tímto historickým studiem i úsilí o ‚nejlepší‘ básnický text, tedy něco, co se takřka vymyká z rámce jednotlivých historických existencí textu*“ (Vodička 1965: 58). Králíkovo nové uspořádání je tak vlastně pokusem o edici archetypu, která má současně vyhovět požadavku historické identity.

<sup>90</sup> V odhalování kompletní historie textu Slezských písní se badatelé soustředí především k co nejpodrobnějšímu rozložení jednotlivých fází vývoje a podílu autora či redaktora na nich, tzn. všímají si korespondence s redaktory a sledují autorovu práci na korekturách (především Slezského čísla). K osvětlení vlivu redaktora Jana Herbena

se tedy v úvodních částech svého doprovodného textu zřídá jakéhokoli hodnocení: „*účel tohoto vydání je deskriptivní, nikoli hodnotící*“ (10).

Uspořádání tohoto vydání je představeno poněkud rozporně. V Králíkových charakteristikách soupeří deklarovaná deskriptivnost s již nám známým přesvědčením, že rukopisné znění, znění tzv. archetypu je podoba nejen historicky doložená, ale v neposlední řadě především esteticky nejúčinnější. Tak i nové uspořádání je na jedné straně představeno jako v zásadě chronologická kompozice, tj. jako kompoziční archetyp, jehož uspořádání je vystavěno na tzv. zásilkovém čase. Zaslání básně do redakce je podle Králíka totiž „*objektivní fakt vyššího řádu než napsání básně pro sebe, např. v zápisníku. Jakmile autor pošle rukopis básně do redakce, tím ji potencionálně publikoval*“ (14). Archetyp je podle Králíka „*prostě historické východisko – v textu i v pořadí*“ (tamtéž).

Ačkoli se zde tedy mluví o uspořádání, jako by Králík chtěl říci, že nová kompozice ani žádným uspořádáním není, že je výsledkem objektivních daností. Přesto zdůrazňuje, že podoba knihy respektuje autorovu publikační intenci, tedy podobu, která má objektivní historickou identitu, i přesto že se nekryje s žádnou dochovanou podobou sbírky. Jestliže uspořádání edice Slezských písní podle rukopisů z roku 1963 bylo kritizována právě pro svou kompozici, která nerespektovala žádnou podobu sbírky a byla dílem editorů, nová kompozice-nekompozice má historickou identitu, která je dána pořadím zásilek odeslaných do redakcí. Králík též trvá na tom, že prvotní rukopis „*představuje optimální podobu díla – ne-li ve všech případech optimální, tak aspoň postačitelnou a vyhovující*“ (25). Zároveň i v tomto ohledu deklaruje svou edici jako čistě deskriptivní: „*Ovšem archetyp neprejudikuje v žádném směru, je to prostě historické východisko – v textu i v pořadí*“ (14). Je to trochu hra na schovávanou, i když se Oldřich Králík snaží svou edici představit jako tzv. objektivní, zřejmě nelze popřít, že za jeho objektivistickou argumentací je jeho přesvědčení o estetické prioritě rukopisné podoby básní.

Uspořádání na základě tzv. zásilkového času jde tedy podle nás na vrub polemiky o kompozici sbírky, má však též vztah ke Králíkovým dosavadním datačním postupům. Králík mohl stejně dobře, aby vyhověl požadavku historické identity, organizovat knihu na podkladě prvních otisků. Taková podoba knihy by ovšem deformovala genetickou řadu, která

---

přistupuje i hypotéza o existenci Herbenových opisů, jež stály mezi básníkovými rukopisy a otisky, ale byly i základem pro Kubisovy opisy (příčemž Kovkop se dostal jeho prostřednictvím do sbírky). Badatelé tímto způsobem vysvětlují odchylky mezi otisky a autentickými rukopisy. Z tohoto poznatku vyvozují, že rozrušující zásahy redaktora byly nejen vkusovými vstupy, ale souvisely s jeho redakční praxí, kdy se při pořizování opisu nemusel ohlížet na původní rukopis. Tyto vstupy, proti nimž byl podle Králíka autor bezmocný, zakládají návrat k rukopisům: „*Žádný Herbenův opis některé Bezručovy básně se nezachoval, ale textová fakta se nedají asi objasnit bez tohoto předpokladu. Proti evidentním tiskovým a jiným chybám mohl autor bojovat úspěšně, ale proti redakčním zásahům byl z odstavu času každý zápas skoro beznadějný*“ (Králík 1967: 22).

je stále v pozadí Králových úvah, mnohem hruběji než zásilkový čas. Možnost uspořádání Bezručových básní dle zásilkového času se v Králíkových textech objevila již v jeho doprovodném textu k faksimilové edici, kde čteme: „Časem se možná dají dosti úplně ze zachovaných rukopisů rekonstruovat zásilky básní, jak je dostával od básníka Herben. Např. zdá se, že báseň Blendovice byla napsána na téměř pruhu papíru jako Bernard Žár, nasvědčuje tomu formát ústřížků“ (Králík 1950: 140–141). Tehdy ovšem Králík usiloval o přesnější stanovení chronologie vzniku básní. Chronologická řada sestavená z údajů, kdy byla ta která báseň redaktoru odeslána, sloužila pro stanovení horní hranice jejich vzniku (*terminus ante quem*). Dataci Králík ovšem určoval jako průnik dolní hranice (*terminus post quem*), která byla stanovována dle zmínek v korespondenci, a hranice horní, již zjistil právě na základě zásilkového času. V edici (Bezruč 1967) se naproti tomu odstupuje od datace na základě zmínek v korespondenci, jež právě umožňovaly stanovení dolní datační hranice: „Někdy ze zmínek v Bezručově korespondenci můžeme soudit, že se básník zabýval tématem své pozdější básně velmi záhy, ale nebudujeme pořadí básní na takových narážkách, nýbrž na více méně přímých důkazech, že v dané době existoval – a do redakce byl poslán – rukopisný text básně“ (Králík 1967: 14). Zásilkový čas podle Králíka odráží chronologii vzniku též jen nepřesně. Patrné je to na zařazení básní Kovkop či Domaslovice, které jsou považovány za básně z nejstarší vrstvy básníkovy tvorby. S tím souvisí též nejasná chronologie vzniku dvaceti tří básní zařazených do únorové zásilky, do níž byl pojat i Kovkop.

Pro stanovení podoby zásilek se editoři nyní pokusili o rekonstrukci na základě zpětného sestavení rozstříhaných rukopisů: „Celkem nezvratně se dá prokázat, že na jednom listě byly napsány původně tyto dvě básně: Leonidas + Hrabyň, Rektor Halfar + Dva hrobníci, Jedna melodie + Hučín, Markýz Géro + Ostrava, Návrat + Z Ostravy do Těšína“ (18). Úplné odkrytí uspořádání zásilek nebylo pro nekompletnost rukopisů v této době možné, nicméně se na základě těchto výsledků podařilo dokázat raný vznik básně Markýz Géro. Tato rekonstrukce je zároveň jednou z užitých datačních metod: „nyní je její rukopis přesně datován tím, že byl součástí listu, na němž byla Ostrava, jejíž osudy dobře známe“ (18). Chronologie, která je vystavena na tzv. zásilkovém čase, přesouvá pozornost z datace vzniku básně k chronologii vzniku toho kterého rukopisu. Vznik rukopisu je však určen přítomností tohoto manuskriptu v zásilce stále jen nepřesně. Jde zde z hlediska chronologie o absolutizaci horní datační hranice. Rukopis Markýze Géra tak není přesně datován, určena je jen horní hranice jeho vzniku. Oldřich Králík si byl ovšem vědom hrubosti takto konstruované chronologické řady, to se projevilo i jejím narušením.



Kompozice knihy není realizována dle šablony. Je narušována dvojím způsobem. Za první, ačkoli se deklaruje, že uspořádání sleduje čas zásilek, báseň Kovkop, kterou Bezruč odeslal až v únorové zásilce, je zařazena na místo čtvrté, jelikož se pro její raný vznik, jak víme, vyslovil sám autor. Ovšem ani její geneticky čtvrté místo, jak je zařazena v edici, není bezpochybné, sám Králík přepokládal, že vznikla jako druhá. Její zařazení za první zásilku ovšem odporuje například místu Domaslovic, které jsou považovány za nejstarší autorovu báseň, ovšem jejich pořadové číslo pětadesát v edici odpovídá předpokládanému datu zaslání básně do redakce. Za druhé jsou básně jako Dombrová I zařazeny až dle podoby pozdější. V případě této básně dle podoby o třech strofách, která byla zaslána v zásilce z února 1900, ačkoli znění o dvou strofách poslal básník Herbenovi 12. května 1899. Podle Králíka mají být přitom básně řazeny „*chronologicky, a to podle posloupnosti nejstarších dosažitelných stop jejich textové existence*“ (14).

Dostáváme se tak znovu k pojetí fragmentu a náčrtu. Edice přinášející historický vývoj textu staví jako východisko rukopis, proti němuž v chronologickém pořadí srovnává následné podoby textu. Věc ovšem není tak prostá. V souladu se svými předchozími poznatky Králík rozlišuje vývoj básní, u nichž má k dispozici dva rané rukopisy (např. Dombrová I, Par nobile, Pole na horách). Pro připomenutí, Králík považoval novější rukopisy básní Dombrová I a Par nobile za integrální dotvoření básně vlastním Petrem Bezručem, proti tomu novější vývoj básně Pole na horách, sdělený Janu Herbenovi v totožném dopise jako dodatky k básni Par nobile, považoval již za dezintegrační proces, za nějž byl zodpovědný různotvar Smil z Rolničky. Tomuto pojetí odpovídá i požadavek formulovaný v edici: „*Jako východisko tiskneme text archetypu, tj. nejstarší dosažitelný, ovšem už dotvořený text jednotlivých básní*“ (tamtéž).

Oldřich Králík zde formuluje ovšem problém i poněkud odlišně, jako protiklad náčrt – čistopis: „*Některé básně (Dombrová I, Par nobile, Pole na horách, Smrt císařova) se zachovaly ve dvou raných rukopisech; bývá pak obtížné rozhodnout, zda starší rukopis máme pokládat za náčrt, či naopak pozdější rukopis jeví známky dodatečné destrukce původního výtvoru*“ (17). Je to pozoruhodné přesunutí pozornosti z vnější podoby, která je pro klasifikaci rukopisu považována za určující, ke kritériím vnitřní soudržnosti. Obvykle o určení rukopisu jako čistopisu, náčrtu nebo fragmentu rozhoduje vnější evidence.<sup>91</sup> Potíže vznikají například u rukopisů, které se po vnější stránce jeví jako čistopis, leč další dochované rukopisné varianty ukazují, že se jedná vlastně o fragment či přepis určený k další práci. Do klasifikace

---

<sup>91</sup> Srov. k tomu např. studii S. M. Bondiho O čtení rukopisej Puškina (Bondi 1932/1971).

rukopisu tak přistupují kritéria vývojové logiky, vnitřní integrity i kritérium, zda čistopis byl pořízen pro publikaci či z důvodu nepřehlednosti předchozího manuskriptu. (Hrubost vnějších kritérií pro rozlišení čistopisu od náčrtu vystupuje jasně u mechanických přepisů pořízených jako strojopisy či dnes na počítači, které ač na pohled čistopisné, mohou se ukázat jako náčrty pořízené a přeepsané pro vlastní autorovu potřebu.)

Naopak Bezručovy rukopisy zaslané Herbenovi vykazují kolísání, která by je, pokud bychom se řídili vnějšími kritérii, nedovolila chápat jako čistopisy: „*Dokonce i Bezručovy čistopisy, z roku 1899 i později (např. Hölderlin nad Neckarem), vykazují jisté kolísání textu*“ (21). Králík tak vylučuje náčrty objevené Drahomírem Šajtarem, jako náčrt ovšem, na základě vnitřních kritérií, pojímá i rukopis Dombrové I o dvou slokách (srov. Králík – Ficek – Pallas 1967: 67) či Par nobile bez sloky připsané později. Pozitivní charakteristika vývoje těchto dvou básní odporuje celkově negativnímu chápání pozdějších změn rukopisů. U Dombrové I je toto vnímání rozšířené verze v logice periodizace básnickovy tvorby. Únorová zásilka přináší básně původního Petra Bezruče, v tomto období byl Bezruč podle Králíka ještě schopen dotvořit již jednou napsaný rukopis.

Tuto představu nelze ovšem, podle našeho názoru, rozšiřovat na pojem archetyp. Za archetyp a zároveň tedy za nejstarší vnitřně uzavřený text, který byl jako čistopis zaslán do redakce, je nutno považovat podobu Dombrové I o dvou slokách. Stejně i báseň Par nobile je v podobě původního čistopisu bez závěrečné sloky vnitřně soudržným, a tedy v daném stadiu dotvořeným textem, archetypem. Králík zde tedy rozšířil své pojetí básnickova vývoje od Petra Bezruče ke Smilovi z Rolničky na problematiku klasifikace rukopisu jako náčrtu či finálního čistopisného textu. Pokusil se tak formulovat svou koncepci v poněkud nepřiléhavém názvosloví, ukázal však, možná nezáměrně, k hranicím pojetí náčrtu a čistopisu, které u nás nebyly do té doby reflektovány.

Za náčrt považuje Králík i texty neautorské: „*pokud jde o podněty literární, možno je považovat za součást historie textu, neboť jde vlastně o náčrty, byť cizí*“ (Králík 1967: 48–49). Do genetické řady tak vstupují jako náčrty cizí texty. Toto u Králíka nové pojetí se projevilo již v jeho první bezručovské studii (srov. výše). V ní vycházel z dynamického chápání díla v kontextu dobové literární a kulturní produkce a poukazoval k vazbám mezi Bezručovými a Březinovými texty i k souvislostem s tehdejší publicistikou. Zmíněné souvislosti shledával na rovině stylové a ideové, netraktoval je ovšem jako přímé filiace či přímo doložitelné vlivy. Zde však se Králík soustředí na vztahy doložitelné, omezuje tak intertextovost na přímé vazby. Nicméně i toto rozšíření pojmu náčrt jako neautorské, genetické varianty ukazuje k mezím dobového chápání integrity uměleckého díla.

Návrat k výchozím poznatkům z roku 1947 se týká i dalšího rozměru pojetí integrity díla, který s předchozím úzce souvisí. Zde se aktualizuje Králíkovo pojetí díla jako časově zřetězeného úhrnu celé jeho historie: „*Přesně vzato Slezské písně nejsou totožné s jedním vydáním, B1 nebo E1, nejsou statický jev, nýbrž vývojová dynamika od zrodu jednotlivých básní k poslednímu vydání za básníkovy života. [...] ve Slezských písních jsou od prvních rukopisů do E4 všechny varianty v zásadě rovnocenné, protože autorské*“ (Králík 1967: 8). Odklon od kanonizace, tedy v Králíkově terminologii: „*statického průřezu*“, vede jej k znovu navázání na dynamické pojetí díla. Identita Slezských písní není pak identifikovatelná s jedním jejím vydáním, ale je totožná se samotnou vývojovou dynamikou: „*Slezské písně [...] jako šedesátiletý proces, jako drama neustálých proměn*“ (Králík 1967: 9).

Toto pojetí díla, které se otevírá na jedné straně směrem k dalším i neautorským textům, na druhé straně staví do centra pozornosti jeho vnitřní proměny, naráží na problém hranic. Viděli jsme, že Králík se v pojetí intertextových vztahů přiklání k přímo doložitelným filiacím. Z hlediska hranic variantnosti se též ze zorného pole eliminují některé proměny: „*Zde se vynořuje problém, zda takové varianty, které se jen mihly ve formě rukopisných oprav v soukromých exemplářích Slezských písní a nikdy nebyly legalizovány tiskem [...], náležejí do historie knihy. Dá se soudit, že tam náležejí podobným právem jako např. náčrt Pole na horách. Je však nezbytno rozeznávat. V soukromém i veřejném majetku jsou nespočetné exempláře Slezských písní (jejich počet snad jde do tisíců), které obsahují rukopisné opravy autorovy. Striktně vzato, patřily by všechny tyto rukopisné opravy autorovy do dějin textu Slezských písní, avšak ve zdrcující většině případů jde o mechanickou práci, o projev brusičské malichernosti*“ (Králík 1967: 46–47). Proměny, které nebyly tiskem sankcionovány, jsou zde charakterizovány jako mechanické. Králík tak snad navazuje i na Červenkovo pojetí mechanických změn, spíše však můžeme konstatovat, že pro odmítnutí zahrnovat tyto změny do historie textu je podstatné, že se kladou do pozdního stadia vývoje díla.

Přes veškerou deklarovanou rovnocennost změn a dynamiku proměn je v této době u Králíka čitelná i skepse k významu variant. Význam dynamiky textu je pro Králíka rozporuplný. Soupeří zde estetická kritéria literární kritiky a pojetí, jež sleduje proměny v jejich motivacích bez tohoto, zde již apriorního postulátu estetické priority rukopisu. Ve své studii z roku 1966 k tomu napsal: „*Časem se snad vyvine o záhadách Bezručova měnění textu Slezských písní speciální disciplína filologická. Dospěje možná k zajímavým objevům*

psychologickým,<sup>92</sup> ale sotva objeví nějaké hodnoty estetické. Ty jsou skoro bez výjimky obsaženy v prvotním rukopisném znění“ (Králík 1966b: 483). Králík zde tedy stojí mezi dvěma nesourodými koncepcemi, první, geneticky ovšem u něho pozdější, klade do centra archetyp,<sup>93</sup> jelikož je esteticky nejúčinnější, a další změny až na výjimky marginalizuje, druhá ho staví jako chronologické východisko pro sledování dynamiky proměn textu, pro niž jsou všechny změny stejně relevantní.

Oldřich Králík tím, že tyto různé přístupy v knize spojuje, nerealizuje zde důsledně ani jednu. Tím, že další varianty tiskne v aparátu, ke kterému projevuje sám skepsi, změny sice identifikuje, ale též je marginalizuje. Tak se vlastně dostává do blízkosti svých dřívějších snah o kanonizaci, která měla vycházet z rukopisné podoby textu. Staví-li archetyp jako východisko pro pozorování proměn textu, je s tím v rozporu, když jako archetyp vybírá až rozšířené verze básní Dombrová I a Par nobile. Králíkův přístup je tak možno charakterizovat jako eklektický ve smyslu kombinování odlišných metodologií. Koncepce vycházející z estetické priority rukopisu se Králík již pokusil realizovat ve svých edicích, především v grunském návrhu. Tam se eklekticismus jeho přístupu projevil v kombinaci různých znění. I kniha zaznamenávající historický vývoj je eklektická, jelikož spojuje dva odlišné přístupy. Bohužel se zde Králíkovi nepodařilo důsledně realizovat koncepci stavící do popředí samotnou dynamiku textu.<sup>94</sup> Ovšem již požadavek, který zde formuloval, intence tohoto vydání, přesahoval dobový český textologický horizont.

---

<sup>92</sup> Tyto poznatky z oboru tvůrčí psychologie nalézáme i Králíkově úvodu k Historickému vývoji. Králík shledává v Bezručově psaní prioritu rukopisné podoby: „*Mechanismus psaní perem (nebo tužkou) není jen vnějšková okolnost, nýbrž dost hluboce ovlivňuje podobu literárního díla Bezručova. Básník Slezských písní se zřejmě nikdy nesžil s tištěnou podobou svých básní, plně byl zúčastněn jen v procesu psaní rukou*“ (Králík 1967: 27). Pozdější autorovy opravy vnášené do cizích exemplářů jsou zase pojmány jako projev „*potřeby proměnit mrtvý tisk v živý rukopis*“ (tamtéž). Tyto poznámky nejsou ovšem pouze poznatky tvůrčí psychologie, jsou zde předně proto, že mají potvrdit prioritu rukopisů a samotného psaní. Otevírají však též pojetí textu novým, geneticky založeným pozorováním, která se dostávají do blízkosti genetických studií, jak se začínají v té době prosazovat ve Francii. Zde se význam psacího nástroje, podložky a rukopisných variant staví do centra pozorování. Nelze sice z těchto sporadických poznámek vytloukat zásadní poznatky o blízkosti s francouzskou critique génétique, ukazují jen, že zde Králík narazil na metodologické možnosti jím koncipovaného pojetí textu, jež se obrací ke genezi textu, k procesu psaní.

<sup>93</sup> Rozpor se týká i pojetí archetypu, jak jsme o něm mluvili výše.

<sup>94</sup> Nejednotnost řešení má ovšem i sympatický rozměr. Tím, že kniha není zcela utvářena na základě jediné koncepce, směřuje nás k pojetí, které knihu nevnímá jako přísně určený objekt, ale jako živý prostor, v němž je možno se volně pohybovat.

## VIII.

### Po roce 1967

„Slezské písně nejsou dosud přečteny dost pronikavě“ (Králík 1978: 98).

Ještě než přikročíme k úplnému závěru, je třeba alespoň zmínit některé bezručovské spory, které se odehrály po roce 1967. V krátkosti se dotkneme dvou polemik a jedné knihy, za prvé sporu s Miroslavem Červenkou a Břetislavem Štorkem, za druhé výměny mezi Oldřichem Králíkem a Jiřím Opelíkem, které se dále zúčastnil i Artur Závodský, za třetí posmrtného vydání knižní studie, jež měla uzavřít Králíkovo bezručovské bádání.<sup>95</sup>

### Ukončení polemik s M. Červenkou a B. Štorkem

Pro jednu z předchozích kapitol jsme jako motto použili povzdech Oldřicha Králíka adresovaný Miroslavu Červenkov: „*Bylo to všechno zapotřebí?*“ Odkazuje ke změně tónu v diskusi mezi oběma stranami, jak se projevil především po roce 1967. Týž rok, tedy ke stému básníkovu výročí, vyšly vedle edice, o níž jsme právě mluvili, i Slezské písně v uspořádání Miroslava Červenky a Břetislava Štorka (Bezruč 1967a). Na toto vydání reagoval Oldřich Králík rozsáhlým kritickým textem (Králík 1968). Králík se ve svém posudku soustředil především ke dvěma komplexům problémů. Jeho úvahy se týkaly za prvé otázky vhodnosti či nevhodnosti vydání D5 jako výchozího textu, za druhé se vypořádávaly s vydavatelskými zásadami editorů a způsobem, jak byly ve vydání naplněny.

Pro D5 uvedl Králík, stejně jako ve svých předchozích textech, že toto znění „*není útvar historicky zákonný, nýbrž výslednice historických náhod*“ (Králík 1968: 234). Tato náhodnost tvaru D5 se projevila podle Králíka například tím, že ve sbírce chybí báseň Pětvald I. Tu editoři do vydání doplnili, v D5 i v jejich vydání – zde se tedy prostupují oba komplexy problémů – chybí ovšem Domaslovice. Ty byly do sbírky, jak už jsme zmínili výše, zařazeny až po druhé světové válce, ač byly otištěny časopisecky již v roce 1904 a počítají se mezi vůbec nejstarší autorovy básně. Stejně tak ve sbírce chybí Dragon Hanys Blendovský, který byl časopisecky otištěn v roce 1918. „Nezákonnost“ podoby Sleských písní ve vydání D5 se projevuje podle Králíka i zněním variant, které se často v Slezských písních neudržely: „*dost*

<sup>95</sup> Při krátké anotaci zůstaneme především u polemiky s Jiřím Urbancem, která se týkala nejen metody Urbancovy práce, ale též opět tzv. místecké teorie, již se Jiří Urbanec znovu ve stopách Joži Vochaly chopil. (Jedná se především o texty: /Králík 1970, Urbanec 1971 a Králík 1972/).

často se přesvědčujeme, že varianty D5 byly efemérní a že kupodivu právě ono kaceřované vydání z roku 1937 znamená v lecčems zdravý obrat“ (247). Požadavek zákonitosti tvaru již implikuje kritéria, která vstupují do editorovy práce. Takový tvar je dosažitelný jen cestou vyloučení všech vskutku autorem nezamýšlených změn.

Ačkoli Červenka a Štorek ve svých rozborech nehledají v D5 ideální podobu textu, v Králíkově odsudku D5 se projevuje jeho stále se vracející představa o potřebě takového tvaru: „*je čirá iluze klást soubor Slezských písní z roku 1928 na nejvyšší a přímo ideální bod*“ (234), která se váže na Králíkova estetická kritéria: „*nenarazil jsem ani na jednu báseň, jejíž text by byl v D5 jako celek lepší než v archetypu*“ (247). D5 nemůže tedy podle Králíka dobře plnit úlohu výchozího textu, jelikož jednak obsahuje cizí záměrné zásahy i porušení, a je ve své podobě výsledkem, který do důsledku nenaplnuje básníkovu intenci. Za druhé je D5 výsledkem změn, které autorovu intenci nerealizují plně, jelikož jsou, jak známo, podnikány z odstupu a z jiných tvůrčích a ideových pozic. Odhalení nejvlastnější intence je pro Králíka vždy základní.

Další Králíkovy výhrady směřují proti edičním zásadám a jejich uplatnění v Červenkově a Štorkově edici. Podle Králíka edice vykazuje kolísání v aplikaci pravidel. Hned zkraje říká: „*lavírováním mezi D5, rukopisy a některými dalšími podobami Slezských písní vzniká do nemalé míry subjektivní kontaminace, jde o edici eklektickou*“ (237). Libovolnost editorů se podle něj projevila především<sup>96</sup> v návratu k rukopisnému znění u básní Kovkop a Pětvald I. Ty se podle nich dostaly do Slezských písní prostřednictvím cizích opisů bez autorovy účasti. Králík dovozuje, že tím je oslaben koncept autorizace: „*Jak tomu máme rozumět, za sedmnáct let (1911–1928) si Bezruč ničeho v Kovkopu nepovšiml? Text této básně neautorizoval, ale text jiných básní, který se ustálil v Slezských písních rovněž bez jeho účasti, autorizoval?*“ (239). Jelikož mezi časopiseckými otisky a rukopisy stály podle Králíkovy hypotézy Herbenovy opisy – jako stály mezi Bezručovým rukopisem a Kubisovým opisem Kovkopa – bylo by na místě, a to i na základě Červenkových a Štorkových vydavatelských zásad, vrátit se prakticky vždy k rukopisům: „*To znamená, že padá důvod rozlišovat opisy (a úpravy) Herbenovy od Kubisových. A není pak důvodu vydavatelsky se chovat jinak ke Kubisovým opisům než k Herbenovým*“ (240).

---

<sup>96</sup> Kolísání editorů však Králík vytýká i na jiných rovinách. Jedná se o odlišné řešení škrťů vyvolaných cenzurou v básni Ostrava, kde se editoři vracejí k rukopisnému znění, a v básni 70 000, kde ponechávají znění s vynechanou strofou. Též například o kontaminaci rukopisného znění a původní Herbenovy úpravy: „*půlka výrazu (se synky) je vzata z autorova rukopisu, půlka (uzří tě) z redaktorovy úpravy*“ (245). Králík shledává nejednotnosti i v řešení grafiky, např. kolísání *Bistroň* a *Bistroň* či nestejně řešení dvouslovných pojmenování.

Králík tedy navrhuje vlastně nová modifikovaná kritéria, která vedou k návratu k rukopisům. Ne ovšem důsledně, jde sice o odstranění všech cizích zásahů, proti nimž byl básník podle Králíka bezmocný, ale „*nakonec nejvyšším kritériem je smysl textu, jemu musí ustoupit i básníkův autograf*“ (246). Vydavatelské zásady by podle Králíka neměly sledovat intenci jen a jen autorovu. Editor by podle nich měl sledovat hlavně intenci textu.<sup>97</sup>

V otázce edičních zásad podsunul Oldřich Králík Červenkově a Štorkovi též jedno pravidlo, jež si vydavatelé nevytkli – zásadu shody prvního a konečného znění. Vedla jej k tomu pravděpodobně podoba aparátu, v němž je zaznamenáno, dle kterých vydání bylo znění restituováno a převaha příkladů, kdy se editoři přiklonili ke zněním, v nichž se autor vrátil v pozdějších vydáních ke znění rukopisu. Tuto zásadu, jak později Králík uznal, si editoři nestanovili.<sup>98</sup>

Reakce na Králíkův posudek byla strohá a týkala se především samotného polemického tónu než věcných argumentů obsažených v Králíkově textu. Červenka a Štorek mluví o „*agitačním způsobu podání*“ (Červenka – Štorek 1968: 704), o Králíkových úvahách nad Herbenovými opisy se vyslovují jako o „*nekontrolovaném psychologizování o redaktorovi vpisujícím a opisujícím*“ (705). Králíkovy úvahy jsou pojímány jako „*pseudoanalytické*“ (706).

Červenka se Štorkem odpovídají pouze na Králíkovu analogii mezi případem Kubisova opisu básně Kovkop a Herbenovými opisy dalších básní. Říkají sice, že je „*za hranicemi racionální diskuse*“ (705), nicméně dodávají, že Kubisův opis „*máme přece k dispozici, můžeme ho ocenit jako textově nevyhovující (vypadnutí verše z důvodů evidentně vnějších; básníkovo opomenutí tohoto faktu, svědčící o tom, že báseň nemůžeme pokládat za autorizovanou v tom smyslu, jako byly autorizovány texty Slezského čísla), a tedy i eliminovat celou historii textu této básně, pokud vycházela z jmenovaného opisu*“ (705).

Vehementní snaha pražských editorů v diskusi nad Slezskými písněmi nepokračovat se patrně podepsala na tónu diskuse. Králík ve své již též podrážděné odpovědi zlehčil ironicky Červenkovu a Štorkovu argumentaci odlišující případ Kovkopa od dalších. Dále trval na neadekvátnosti konceptu autorizace, který přes přítomnost nezáměrných porušení, sankcionuje cizí redaktorské vstupy: „*Bezruč autorizující náhodné omyly Herbenovy je povznášející představa: skutečně, smíříme-li se s tímto termínem, autorizoval termíny jako*

<sup>97</sup> V této logice se mění i vztah motivace změny a její hodnocení: „*Motiv této změny byl negativní, odpor k tvarům rety atd., ale to samo o sobě neznamená, že nepříznivý musil být i výsledek úpravy*“ (247).

<sup>98</sup> Některé emendace ovšem vyvolávají otázky, jak si editoři vymezili porušení textu, za mnohé například oprava devátého verše v básni Papirovy Mojšl: *zaskřípeme na zaskřípeme*, která se opírá o znění časopiseckého a knižních otisků do D5. Zde, domníváme se, je hranice porušení či chyby velmi labilní.

*pobiti, uzří tě, ze síňky. Jestliže strpěl toto všechno, jakou záruku poskytuje potom jeho autorizace pro vydání D5? [...] Myslím, že vůbec nezamotávám věci, když vytrvale prohlašuji, že Herbenovy zásahy v Slezských písních jsou dodnes Herbenovy, a popírám posvěcení ,autorizace‘ Bezručovy“ (Králík 1969: 405).*

Polemika končící Králíkovou poznámkou „*znehutily se mi povýšené manýry oponentů*“ (407) ukazuje zpětně k důvodům Králíkova povzdechu, jímž jsme tuto část opětně uvedli. Polemický diskurs, který v debatě převládl, znemožnil již zde jakoukoli věcnou diskusi. Na podněty se zde reaguje jen ve snaze o co největší persvazi.

### **Spory o Dodu Bezručovou a Františku Tomkovou**

V zcela opačné atmosféře se nesla polemika Oldřicha Králíka s Jiřím Opelíkem. Králíkovu reakci vyvolal Opelíkův text *Bezručova poezie milostná* (Opelík 1967), jehož pobočným výsledkem bylo určení inspiračního zdroje básně *Jen jedenkrát v Dodě Bezručové*. Podle Králíka, který zatím s Dodou Bezručovou spojoval především báseň *Sviadnov* a její zjev i vliv spíše marginalizoval, se tato domněnka neslučuje s chronologií. Ve prospěch tohoto svého tvrzení uvádí datum svatby Dody Bezručové (srov. Králík 1967b), které naopak Opelík vyvrátil poukazem na dřívější zasnoubení Dody s bratrancem Bezručem, na něž básník reagoval ukončením styků s Dodou.

Více než o tato data, jde však o inspirační zdroj Františky Tomkové, již Králík představuje jako hlavní a vlastně jedinou múzu Slezských písní počínaje básní *Jen jedenkrát*. S Tomkovou vniká na pole chronologie několik problémů: Je třeba za prvé dokázat, že Bezruč poznal slečnu Tomkovou ještě v zimě 1899, za druhé je nutno podepřít tento osud biografickými údaji tak, aby bylo možné „*pokusit se o synchronizaci dvou řad, řady faktů literárních a řady faktů biografických*“ (Králík 1968b: 83).<sup>99</sup> Králík sice těžko přijímá zjev Dody Bezručové, nicméně transponuje nepřítomnost dvou vzájemně si konkurujících ženských inspirací v samém jádře do požadavku jednotnosti díla: „*Záleží vůbec na tom, která žena inspirovala Bezruče k napsání Slezských písní? Záleží na tom, zda se jmenovala Doda Bezručová či Fany Tomková? Domnívám se, že na tom záleží hodně, že na tom záleží sám charakter Bezručova díla. Především jde o jednotu a celistvost, o sevřenost a integritu*

<sup>99</sup> Jiří Opelík viděl situaci následovně: „*Výsledek je prostě ten, že se chronologický systém Králíkem po léta objevitelsky budovaný dostal do rozporu s jím předpokládanými životopisnými daty. Buď bude muset Oldřich Králík dodatečně podložit stávající chronologii novými biografickými fakty o básnickově vztahu k Fany Tomkové už v roce 1898 a o strmých peripetiích tohoto vztahu napěchovaných do kratičkého období nepřesahujícího příliš jediný rok (konec 1898–začátek 1900), anebo bude muset přistoupit na fakt dvojí milostné reality v tehdejší Bezručově poezii, na okruh básní inspirovaných Fanynkou a okruh inspirovaný Dodou“ (Opelík 1968: 116).*



*tvůrčího činu Bezručova*“ (Králík 1967b: 19–20). Ačkoli Králík deklaruje, že jeho zájem o básnickou milenkou není biografický, touto cestou, kdy básním jsou hledány přímé adresátky, vstupují zde životní a skutečností inspirace do interpretace více než ve značné míře – přímo ji ovlivňují.

Nezapomeňme ovšem též, že k Dodě Bezručové, na jejíž vliv upozorňoval především Joža Vochala, se váží teorie o místeckém vzniku Slezských písní. Ty se tak v roce stého výročí básnickova narození dostávají znovu do oběhu, především přičiněním Jiřího Urbance. Vyvrácení Dodina aktuálního vlivu má tedy smysl především pro dataci Slezských písní: „*Jsou-li celé Slezské písně, od roku 1899 do první světové války, inspirovány Františkou Tomkovou, pak je Bezruč nezačal psát mnoho měsíců, dokonce ani mnoho týdnů před 16. lednem 1899, kdy poslal Herbenovi první tři básně*“ (Králík 1967b: 20). Přiznaná erotická inspirace Dodou v básni *Sviadnov* podle Králíka nespojuje báseň přímo s místeckým obdobím. Báseň totiž objektivizuje erotické zklamání, které bylo pro místecké období tematizováno v glose otištěné v časopisu *Ostravice*, a jako takovou ji již po polemice s Opelíkem v roce 1964 přeřadil z oddílu intimních básní mezi hořké glosy, jak Jiří Opelík právě navrhoval. Pro Dodu jsou tedy rezervovány jen ozvuky již zašlé lásky. Adresátkou milostných básní, jež jsou psány v aktuálním citovém vznícení, může být dle Oldřicha Králíka jen Františka Tomková.

Ostatně do debaty se právě kvůli možnosti otrást datací „jádra“ Slezských písní zapojil i Artur Závodský, který motivoval Králíkovu snahu jeho odporem k místecké teorii: „*Začátek Bezručovy lásky k Fanynce posunul Králík proti svým předchozím tvrzením o celý rok. Proč to udělal? Odpověď je nasnadě: aby potřel názory, že některé básně, zařazené později do Slezských písní, vznikly už před onou ‚erupcí‘, počínající kolem roku 1898*“ (Závodský 1968: 453). Závodského argumentace se soustředí k postavě Františky Tomkové, její vliv proti Králíkovi a Jaromíru Dvořákovi určuje na základě zjištění o školní docházce jmenované až pro rok 1900. Závodský dále předpokládá, že za Bezručovou milostnou poezií, jako je *Motýl* či *Kráska*, nemusí být jedna konkrétní žena, mohou být, stejně jako ženská zrada v jiných milostných básních Petra Bezruče, myšleny ženy obecně. Jeho datace se však opírá též o konstrukci, která usuzuje na stáří mluvčí v básni *Kráska*: „*Tyto verše [Sláva není zlato! Prudce / sjelo se rtů a smích zvoní] se mohou vztahovat toliko k ‚dospělé‘ ženě, vztahují-li se vůbec na jednu ženu a není-li tu podán obecný obraz ženy odmítající*“ (Závodský 1969: 39).

K této rané dataci vztahu básníka a Fany Tomkové však Králík nepřivedl pouze podnět Jiřího Opelíka. Již v edici *Labutinka* z roku 1961, ačkoli se v posledku bránil vidět v mladičké Tomkové „*básnickou Múzu hned od začátku r. 1899*“ (Králík 1961: 41), datoval

seznámení s F. Tomkovou k podzimu 1899 a první básně přiřadil k básni Jen jedenkrát: „*To vypadá na podzim roku 1899. Básník se vrátil do Brna, také Vesna otevřela škamny pro své chovankyně. Rudý šípek opravdu vhodně zasvítit na cestu tragické lásky básníkovy k cigánskému děvčeti*“ (Králík 1961: 38). Nyní sice posunuje dataci prvních básní věnovaných Tomkové z podzimu k zimě na základě tematizované krajiny: „*Scénérie Cigánského děvčete není podzimní, třebaže k tomuto chápání svádí rudý šípek, také v této básni – jako v diptychu Jen jedenkrát – láskou má roztát sněhová kůra země*“ (Králík 1968b: 84), ale již se nezdárá ve čtrnáctiletém děvčeti vidět múzu celých Slezských písní.

Polemika vstupem Závodského poněkud zmrtvěla klopotným dokazováním, zda mohla být inspirátorkou čtrnáctiletá dívka. Na otázky položené v poslední Králíkově odpovědi již Závodský nereagoval. Tato polemika spíše než k dataci Slezských písní přinesla podnětné interpretace (Jen jedenkrát), soustředila se však pouze k začátku vztahu, k otázce, zda mohly být již první básně psány pro Tomkovou. Přičemž Kráska, jejíž vznik je doložen nejpozději pro únor 1900, je stále obecně přijímána jako báseň psaná právě jí. Králík, který se soustředil především k prokazování možného kontaktu mezi Tomkovou a Bezručem v zimě 1899, nepokusil se o synchronizaci obou řad. Především pro rok 1900 by bylo potřeba doložit vskutku bouřlivé proměny vztahu, aby se dala například do této synchronie zařadit báseň Čtenáři veršů.<sup>100</sup>

## Po Červenkově objevu

Další etapu či přímo vyústění dosavadních Králíkových bezručovských prací měla představovat kniha zpracovávající historii Slezských písní, jež nebyla dokončena a byla vydána, péčí Viktora Ficka a Ladislava Pallase, jako fragment až po autorově smrti (Králík 1978). Králík se zde naposledy vyslovil ke sporu vedenému o dataci inspiračního zdroje Fany Tomkové, místecké teorii tematizované znovu v polemice s Jiřím Urbancem,<sup>101</sup> nově zde

<sup>100</sup> Králík považoval, podle svého pozdějšího vyjádření, tuto báseň pouze za „*mezník v autorském vědomí a sebevědomí*“ (1978: 143).

<sup>101</sup> Králík opakovaně konstatoval neprůkaznost místecké teorie, která neoperuje žádnými údaji, ale ani nepředkládá žádná určitá tvrzení, jen se „*nadhazuje možnost*“ (Králík 1978: 10). Takový charakter důkazního řízení je pro místeckou teorii charakteristický. Operuje se pouze s domněnkou možného působení O. B. Petra, které je obratem ruky vydáváno za důkaz jeho vlivu. Dodejme, že místecká teorie je právě proto stále v oběhu, protože existuje jen jako hypotéza bez přímých důkazů.

Jednoho aspektu místecké teorie, tedy jejího důrazu na neeruptivní vznik básní Slezských písní, se dotkla i polemika o Pavla Hrzánského, tedy spor o to, zda básně nalezené Antonínem Boháčem v pozůstalosti Svatopluka Čecha lze atribuovat jako rané básně Vladimíra Vaška. Podle Artura Závodského, jenž se polemiky též účastnil, ukazují Hrzánského básně, které podle jeho názoru psal Vladimír Vašek, „*stadium jeho vývoje*

Králík především reflektoval rekonstrukci podoby první zásilky, s níž na bezručovském večeru v Praze 13. listopadu 1974<sup>102</sup> vystoupil Miroslav Červenka.

Červenka zřejmě ve spolupráci s B. Štorkem poskládal dle formátu papíru faktické složení zásilek, včetně zásilky první, která podle jeho zjištění obsahovala básně Den Palackého, Pod obrazem Prokopovým, Domaslovice, Klec a báseň vydanou poprvé pod názvem Zkazka. Báseň Škaredý zjev byla Herbenovi doručena až ve druhé zásilce datované 25. ledna 1899. V tomto uspořádání první zásilky je podle M. Červenky teprve smysluplný průvodní Bezručův dopis, v němž svou poezii charakterizoval jako nacionalistickou nebo platonickou. Zároveň tak byl určen čas doručení básní Pod obrazem Prokopovým, Domaslovice a Klec, které vyvolávaly vleklé datační spory; jejich vznik byl posunován buď hluboko do místeckého období (především Domaslovice byly, jak už bylo několikrát konstatováno, považovány za nejstarší báseň Slezských písní), nebo byly spojovány s pozdějším různotvarem Smila z Rolničky. Červenkův objev otevřel též nový pohled na osobnost redaktora Herbeny, jehož podíl na vstupu Petra Bezruče do literatury se ukázal jako mnohem důsažnější, než jak byl dosud pojímán Oldřichem Králíkem.<sup>103</sup>

Červenkův objev posloužil Králíkovi k novému pokusu o poznání, a tedy i o dataci počátků tvorby nejvlastnějšího Petra Bezruče. Již tímto spojením literárněhistorického výkladu s nutností přesné datace, vrací se zde (především v druhé kapitole knihy nazvané na návrh Jiřího Opelíka Ohnivý Petr Bezruč) Králík ke svým prvním datačním pokusům z roku 1947. I ty byly nesené myšlenkou, že v díle Petra Bezruče, především v jeho jádru došlo k vývoji. Tuto myšlenku zde Králík nově formuluje: „*Básnická tvorba je činnost v čase, a nezaměříme-li pevné chronologické kóty, všechny literárněhistorické výklady se nepovznosou nad krasořečnění*“ (Králík 1978: 37). Proti zakladatelské studii z roku 1947 pracuje však především s tzv. zásilkovým časem, podle nějž byla organizována edice Historického vývoje textu (Bezruč 1967). Přes čas zásilkový, který vytváří pevnou osнову určením horní hranice, snaží se Králík postihnout i čas tvůrčí. Ten je například důležité stanovit pro báseň Kovkop, jejíž zařazení v edici (Bezruč 1967) se snažilo právě tento čas obnovit, nebo „alespoň se k němu přiblížit“ (Králík 1978: 38). Stanovení tvůrčího času je však důležité pro všechny básně, pro vlastní koncepci vstupu Petra Bezruče do literatury.

---

*a dosvědčuje, že básník Petr Bezruč rostl povlovně a že se objevil (v příslušné dobové a literární situaci i ve vývoji Vladimíra Vaška) zákonitě, nikoli jako nějaká jednorázová erupce*“ (Závodský 1973: 11).

<sup>102</sup> Tiskem byl tento objev prezentován nejprve pouze pod jménem Břetislava Štorka (Červenka – Štorek 1978) a následně pod jménem Vladimíra Macury (Červenka 1980).

<sup>103</sup> Již dříve vystupoval Červenka se Štorkem proti Králíkovu výrazně negativnímu hodnocení Herbenovy redaktorské práce, srov. Červenka – Štorek 1966.

Králík se však ve své poslední knize vrací i k původnímu pojetí dynamického textu, jak byl právě v roce 1947 koncipován.

Zde však získává jiné akcenty, místo vztahů k textům Otokara Březiny či dobové publicistice, které tvořily opěrné body koncepce v roce 1947, zde Králík nachází oporu v tzv. zásilkovém čase. Časové zařazení začátku Bezručovy tvorby určuje Králík na základě datace první zásilky, která vymezuje horní hranici, dolní hranici stanovuje jako již dříve na základě srovnání relativní chronologie kampaně v Lidových novinách.<sup>104</sup> Ta umožňuje datovat básně, které jsou „součástí protigérovského tažení“ (48), tedy například Den Palackého, ne však například báseň Jen jedenkrát a další básně, které byly součástí první zásilky. Právě tyto básně přitom vykazují zřetelné smilovské rysy: „Nyní si musíme zvykat na střízlivou skutečnost, že tři básně s rysy víceméně smilovskými jsou zarámovány dvěma básněmi nastupujícího, k výšinám se vzpínajícího Bezruče“ (60).

Králík zde komplexněji rozvíjí poznání vnitrotextových vztahů, takže bychom mohli mluvit o dataci na základě Králíkovy konstrukce vývoje světa, jenž je utvářen v textech Slezských písní.<sup>105</sup>

V torzu knižní studie, která byla publikována, je to především svět, jak se konstituoval v Bezručově díle v době básníkovy vstupu do literatury, tj. v básních, které většinou tvořily

<sup>104</sup> Dolní hranici ovšem určuje i předpokládaný začátek okouzlení Františkou Tomkovou, tedy konec roku 1899, kterou Králík i zde chápe jako jedinou aktuální múzu Slezských písní; Maryčka Sagonová je druhou, leč minulou múzou „jádra“ sbírky.

<sup>105</sup> I proto odmítá Králík Bezručovo, ale i Vaškovo autorství básní podepsaných pseudonymem Pavel Hrzánský: „Bez dlouhého úvodu říkám, že to není Bezruč. Nelze zcela – dokud nejsou známy všechny objevené texty – vyloučit možnost, že ony básně napsal Vladimír Vašek, ale i to pokládám za značně nepravděpodobné“ (Králík 1972: 6). Podle něj nejsou básně shodné ani s realismem „proklamovaným mladým Vladimírem Vaškem“ (6), ani se životními skutečnostmi Vladimíra Vaška v místeckém období: „Bezruč zřejmě roku 1893 odešel z Místku za dramatických okolností, ale nic z toho se neodrazilo v deseti básních, které prozatím zájemci dostali do ruky“ (6). Není podle něj shoda mezi světem Hrzánského a světem Slezských písní, narozdíl např. od glosy v časopise Ostravice. Králík proto o Hrzánského nejeví příliš zájem: „P. Hrzánský mě celkem nezajímá“ (Králík 1973: 12), neosvětluje totiž nic z tvorby Petra Bezruče: „sešit básní Pavla Hrzánského [...] je bludná stopa, z geneze Slezských písní neobjasňuje pranic“ (Králík 1978: 41). Obdobně se vyjádřil i Ladislav Pallas: „mezi obsahem většiny básní Pavla Hrzánského z let 1891–1894 a Slezskými písněmi (i mezi básnickou formou obou sbírek) je totiž propastný rozdíl“ (Pallas 1974).

Obhájci stavěli především na paleografických důkazech, tedy na shodě písma Vladimíra Vaška a Pavla Hrzánského – tuto shodu konstatoval i Ladislav Pallas (Pallas 1974) –, dále na shodě s odkazy na antiku a slezskou skutečnost, a viděli vývoj Hrzánského „od obecnosti ke konkrétnosti“ (Závodský 1973: 11) Petra Bezruče. Či slovy objevitele Antonína Boháče: „Hrzánský je na počátku tvůrčí cesty (to lze i faktograficky z jeho básní prokázat), Bezruč je na jejím vrcholu. Hrzánský ještě potřebuje konkrétní promítat do všeobecného, Bezruč již dospěl k tomu, že ví jak všeobecné ozřejmit prostřednictvím konkrétního“ (Boháč 1973: 11–12).

Králík považoval souvislost mezi motivy odkazujícími na antiku za neprůkaznou, společně odkazy na Slezsko za málo pádné důvody pro atribuci, dále viděl rozpor v obecnosti obrazů Pavla Hrzánského, která se neslučovala se soudobým výrazem Vladimíra Vaška: „jak si vysvětlit, že Hrzánský v básních 1891–1894 ‚zevšeobecňuje‘ a Vladimír Vašek roku 1889 pod pseudonymem Ratibor Suk ve Studích z Café Lustig a zřejmě též anonymně roku 1893 v noticce v časopise Ostravice ‚zkonkrétnuje‘?“ (Králík 1973: 12). V neposlední řadě Králíkovi oponenti stále hledají předchozí stadia vývoje Petra Bezruče, naopak Králík vtěsnil ve své poslední knize do „jádra“ Slezských písní i smilovský začátek tvorby Petra Bezruče, i její vrchol, nepotřebuje žádná předchozí období.

v terminologii Králíkovy studie z roku 1947 skupinu písní těšínských. Králík zde mluví o utváření tzv. těšínské fikce, která se rodí postupně z první zásilky. První zásilka obsahuje, jak jsme již zmínili, ještě i smilovskou polohu: „*máme tu Smila na prahu zjevu Bezručova*“ (60). Před Králíkem vyvstávají dva související úkoly. Jeho cílem je jednak sjednotit první zásilku, nalézt spojitosti mezi jednotlivými básněmi. Druhý úkol je datovat tento celek, ukázat zároveň, že první zásilka spojuje básně přibližně ze stejného období a nahlédnout tak do tajemství geneze Slezských písní. Ze snahy postřehnout za časem zásilkovým i čas tvůrčí, o němž se předpokládá, že není vzdálen od času zásilkového, vyplývá snaha zařadit chronologicky, tj. dle tvůrčího času básně Škaredý zjev a Kovkop.

Jednota první zásilky je dána přibližně stejnou dobou jejich vzniku, a naopak stejnou dobu vzniku dokazuje jejich jednota. Králík tedy datuje nově báseň Domaslovice, která, jak stále opakujeme, byla považována za nejranější Bezručovu báseň obracející se k živému Pateru Ježíškovi. Králík ukazuje, že báseň je spíše epitaf, který vyzývá P. Ježíška k přimluvě u nebeského oltáře, a datuje ji též do roku 1899. Stejně i báseň Jen jedenkrát, která též byla někdy považována za báseň z nejstarší vrstvy předcházející jádru Slezských písní, Králík časově zařazuje na základě hypotézy o inspiračním zdroji Františky Tomkové. Ta však není jen biografickou realitou básníkovy života, je i realitou textovou. Králík zde upřednostňuje postup od biografie k dataci básně (ve studii z roku 1947 postupoval pro nedostatek životopisných údajů spíše opačně): „*za erotickou tvorbou básníkovou, zvláště za básní Jen jedenkrát, byly hledány různé inspirátorky, čili zpětný postup od literárního díla k životní skutečnosti může vést spíš k nedorozumění*“ (72).

Jednota je však dána i soudržností, nenahodilostí uspořádání první zásilky: „*těch pět básní není seskupeno náhodně, ukázalo se, že zásilka má dvě křídla, jsou jimi krajní dvojice. Část I. a II. jsou hořce vlasteneckým křídlem, část IV. a V. jsou křídlem hořké erotiky. Uprostřed stojí trochu záhadná a těžko proniknutelná báseň na počest někdejšího domaslovického kněze*“ (88). V této souvislosti nás napadá, že Králík v podobě první zásilky nehledá a ani možná dříve nehledal (viz tři různé polohy Bezručovy poezie) interpretační klíč pro básně „jádra“ Slezských písní. Spíše než o odlišení rozdílných básní, jde mu o to nalézt právě to společné, onu jednotu první zásilky. Tato jednota je dána i vazbami hlubšími než přímo textovými, vztahy spíše příbuzenskými: „*Za významný považuji vztah P. Ježíška k ‚místecké přítzni‘, čili vztah Domaslovice a básně Jen jedenkrát. Jestliže se vynořila Vaškovi někdy v lednu 1899 místecká minulost s ženou, která mluvila sladkým nářečím těšínským, je psychologicky dost pravděpodobné, že se současně vybavila i představa Maryččina bratrance*“ (89).

Těmito vztahy ale Králík jen podpírá svou základní tezi o vnitřní blízkosti pěti básní první zásilky, sám uvádí: „*Jsem si vědom, že to, co jsem uvedl, nejsou stringentní důvody. Ale nevidím žádného nutkavého důvodu, proč by se měl vznik kterékoli z památných pěti básní, které 16. 1. 1899 putovaly z Brna do Prahy, posouvat do roku 1898 nebo ještě hlouběji k začátku devadesátých let*“ (89).

Předpokládá tedy, že všechny básně první zásilky byly napsány nedlouho před odesláním, Den Palackého přímo pro zásilku Herbenovi. Všechny básně sblíží smilovské rysy, které „*jsou v zásilce rozloženy celkem rovnoměrně*“ (88), a proto se domnívá, že básně vznikly přibližně ve stejné době. Na základě nové datace a společných rysů dochází tak k „*scelení prvotní podoby básnickovy, v níž se ještě uplatňovaly smilovské rysy*“ (90). Oldřich Králík současně ukazuje, že zásilkový čas má pro poznání geneze zásadní význam: „*jediným hmatatelným vodítkem pro básně jádra je zásilkový čas. A přesvědčíme se, že v mnoha případech zásilkový čas byl přibližně totožný s časem tvůrčím*“ (90).

Současně se v Králíkově datační koncepci dále pracuje s autostylizací, ta je vlastně již součástí onoho světa, který se utváří v básnickových textech. Tato autostylizace vlastní bezručovským básním těšínské fikce se rodí v básni Škaredý zjev, a to ovšem na širším pozadí hledání pozitivního typu: „*„Služebník boží“ je prvním kladným hrdinou autorovým, avšak je to pouhý náběh ke skutečnému hrdinovi, nedá se měřit ani s rázovitým „paterkem horským“, tím méně s mytickým Ondrášem. A už vůbec je nesrovnatelný se symbolickým P. Bezručem*“ (87). Vývoj autostylizace má podle Králíka svou vnitřní logiku, od ní vychází i datace vzniku této básně: „*kdyby byl 16. ledna 1899 existoval „škaredý zjev“, nepotřeboval Vašek křísit památku vlasteneckého kněze, který pocházel ze Žermanic*“ (78). Vznik Škaredého zjevu je skrze vývoj autostylizace přitažen k času zásilky. Datace Škaredého zjevu se dále odvíjí od vzájemného vztahu mezi touto básní a básní Den Palackého: „*Věcně se Škaredý zjev skoro kryje s Dnem Palackého, ale vnitřním rázem znamená úžasný skok: z hořkého komentátora, který se rýsuje za Dnem Palackého, se stal patetický zjev, ten pravý Petr Bezruč*“ (99). Dle logiky vývoje takto koncipovaného světa Slezských písní je datována i báseň Kovkop: „*místo pro vznik Kovkopa je jediné v lednu 1899, po básni Jen jedenkrát, ale také fakticky po Dni Palackého, ale jen o chvíli před Škaredým zjevem. Je prakticky nemožné si představit napsání Kovkopa před zásilkou ze 16. 1. 1899, která má ještě tak silnou příměs smilovskou či vaškovskou*“ (117).

Tato souvislost je však hlubší, můžeme si ji zde pojmenovat například jako seriálovost Slezských písní. Jedná se o vědomé postupné utváření světa Slezských písní. V posloupnosti se předpokládají již předchozí díly a anticipují se díly následující. Tato představa je v základu

Králíkovy úvahy, která operuje s anticipací reakce modelového čtenáře: „*počáteční verše básně poslané do Prahy 25. 1. 1899 navazují na Den Palackého, existenci té básně předpokládají [...]. Konšelé zlatého města jsou v básníkově představě už předem uraženi básní Den Palackého, která má za jeviště ‚českých měst metropoli‘, kde vystupují pražští konšelé či snad primátor*“ (94).

Slezské písně jsou zde pojímány jako svět, který je díl po dílu, báseň po básni utvářen, přičemž jako v seriálu je i zde předpokladem logická posloupnost. Králík dále ovšem předpokládá v jednotlivých úvodních dílech stále vyšší tvůrčí vzmach. Vývoj je tedy spatřován nejen na rovině autostylizace, předpokládaných či anticipovaných reakcí čtenářstva, ale třeba též v stále esteticky vyšším variování podobné původní představy (Králík chápe Škaredý zjev jako variantu Dne Palackého, stejně jako báseň Já nahradila konfiskovaný Škaredý zjev). Svět Slezských písní má však i své mapy, jako měl mapu turistickou v stále připomínané studii z roku 1947, má zde mapu „*vodopisnou*“ (119), a ta se nerozprostírá v kraji, ale v čase: „*řeky se mohou ve Slezských písních zaměňovat – nikoli ovšem libovolně a náhodně, nýbrž zákonitě podle vnitřního vývoje autora a pohybu jeho tvorby*“ (120). Srovnání různých obrazů v básních sbírky dále ukazuje, jak je tento svět utvářen jazykově, jak se též dynamicky mění (např.: výraz „*škaredý*“ či „*vyskočil*“ /122/), jak se proměňuje vyjádření motivů, subjektu, zobrazované reality mezi básněmi, a kde je tento svět lokalizován: „*Některé obrazy byly připraveny v dřívějších básních, zvláště probití či probodení při Lysé v Leonidovi, dále Lipina či Lipinka často figuruje v básních, je to ‚dědina nad Ostravicí‘, rovněž ‚je při bystré řece‘ v Dvou dědinách*“ (124). V jiné rovině zde tedy nejde o shledávání odlišností, ale o nalezení vnitřně se proměňující jednoty těšínské fikce, která má svůj počátek (v básni Jen jedenkrát) i konec (v básni Žermanice), kde má též svůj „*magnetický pól*“ (128).

## Závěr

*„Těch dat především lze použití k dedukcím; jsou totiž důležitější, než jak by se na první pohled zdálo“ (Durych 1931: 11).*

Už množství našich odkazů od poslední k první velké Králíkově bezručovské práci ukazuje, že problematika datace prostupuje celé Králíkovo dílo věnované tomuto básníkovi. Vedle neustálých proměn Králíkova konceptu, jejichž popisu byla věnována tato práce, zůstává v diachronním genetickém pohledu, jímž se Králík snaží postihnout dynamiku díla, stále jeho těžiště.

Na závěr bychom se chtěli dotknout otázky patronů „Králíkovy textologie“ a ediční praxe. V naší práci byl jeho přístup dáván do souvislosti s mnoha badateli, kteří se sporů přímo účastnili, dále též například s F. X. Šaldou, ale i třeba Janem Mukařovským. Mohli bychom též přidat vazbu na práci Jaroslava Durycha (Durych 1931), na niž se Králík odvolává ve své březinovské monografii. Zde nacházíme metodické i formulační shody, od chronologického výkladu Březinova díla či oddělení jednotlivých vrstev v díle na základě odlišné autostylizace (srov. Durych 1931: 12), po popis díla jako horského masivu (srov. Durych 1931: 7–8).

Ke Králíkovu pojetí textové kritiky, či později textologie najdeme dále cenné poznámky ve zmíněném Opelíkově doslovu. Zde Opelík vztahuje Králíkovo chápání filologické kritiky k definici Arne Nováka, jak je obsažena v jeho textu Kritika literární z roku 1925: *„Filolog rozumí činností kritickou [...] vědecký postup, jenž památky písemné a zvláště literární zkouší dle jejich přesnosti a původnosti, rozlišuje v nich pravé části od částí nepravých a případně nahrazuje nevhodná místa v textu zněním vhodnějším. Předním cílem filologické kritiky jest najíti neporušený, dokonalý, původní text, jak vyšel z ruky spisovatele samého, a tudíž nazývá se filologická kritika povýtce také kritikou textovou“ (Novák 1925: 19–20).* Případně by mohl citovat i místa další, například následující charakteristiku práce textového kritika: *„Trpělivým studiem docílil filologický kritik toho, že vnikl do ducha, do slohu, do jazykové povahy některého spisovatele a nyní divinačnickou silou, jež jest schopností tvůrčí, v tomto duchu úplně ovládaného autora uhazuje neznámou neb ukrytou pravdu“ (24).*

Citátem, který dal název prvnímu výboru z textů Oldřicha Králíka, ale i citací z A. Nováka naznačil Jiří Opelík Králíkovu snahu „osvobodit slova“. Tento postřeh souzní i s tím, jak sám Králík charakterizoval svou „metodu“, například v dopise F. Vodičkovi z 20. září 1954: *„Vzpomínám nejednou na kardinální zásadu Tvého tchána [literárního historika*



Františka Ryšánka (poznámka MK)]: *text musí mít smysl. Znáš mě přece dost dlouho a dost dobře a víš, že jsem naprostý antitalent k děláni teorií. Mám hrozně rád konkrétní fakta a myslím si, že v celé textověkritické práci vystačím se zásadou Tvého tchána“* (Králík 1954a).

Spojuje-li Opelík Králíkovo pojetí s Novákovým jménem, Jiří Látal ve svém příspěvku *Metody francouzské textologie a problematika Slezských písní* konstatuje pro „Králíkovu textologii“ souvislost s koncepcí Gustava Lansonova, která byla u nás představena roku 1931 textem *Metoda literárního dějepisu*. Jiří Látal zde má především na mysli pasáž, v níž Gustav Lanson charakterizuje metodu své práce. Snad ani zde nebude na škodu obsáhlejší citace: *„Znáti nějaký text, to znamená dále, že jsme si ve věci tohoto textu položili jistý počet otázek; že jsme svým dojmům a svým představám dali projít řadou rozmanitých úkonů, které je pozměňují a ujasňují. 1. Je text autentický? Není-li autentický, je klamně přičítán jinému, či jest úplně podvržený? 2. Je text čistý a úplný, beze změny a nezmrzačen? Obě tyto otázky se mají zkoumati velmi pozorně, jde-li o dopisy, paměti, řeči a vůbec, jde-li o posmrtné vydání děl. Druhá se má klásti pokaždé, když užíváme moderního otisku a nikoli vydání, jež vyšlo péčí spisovatele samotného. 3. Z které doby text pochází? Kdy byl složen, ne toliko vydán? Kdy vznikly jeho součásti, ne jen celek vůbec? 4. Jak se text změnil od prvního vydání až k poslednímu znění, upravenému k tisku spisovatelem? A jakým změnám názorů a vkusu nasvědčují varianty? 5. Jak se text utvářel od prvního nástinu do prvního vydání? Jaké stavy vkusu, jaké umělecké zásady, jaká duchovní práce se jeví v nástinech a prvních náčrtech, jestliže se zachovaly?“* (Lanson 1931: 18–19).

Látal zmiňuje ve svém textu souvislost se zakladatelem francouzské critique du génèse, na niž odkazuje dnešní francouzská genetická kritika, snad především proto, aby zdůraznil legitimitu Králíkových edičních metod ve světle tradice francouzské textologie. Tomu nasvědčuje i následující citace: *„Vydavatelské důsledky Králíkových rozborů Slezských písní spadají tedy do běžné ediční praxe, která chápe vydání literárního díla jako skladebný čin, vracející dílo jeho nejvlastnější a nejlogičtější podobě. Vydavatel je takto spoluvůrcem díla, jeho dovršitelem, a to nikoliv jen ve smyslu čistě materiálovém, hmotném“* (Látal 1967: 141). Nicméně výběrem citace poukázal Jiří Látal též zřejmě ke Králíkově snaze sledovat celý vývoj textu od náčrtků přes další vydání vždy s ohledem na jejich autenticitu.

V neposlední řadě Karel Hádek ve svém referátu věnovaném O. Králíkovi-textologovi vsazuje „Králíkovu textologii“ do souvislosti s teoriemi D. S. Lichačeva. Tímto přirovnáním pak poukazuje k akcentu na výzkum historie textu, jenž byl oběma badatelům společný.

Nejde ani tak o citáty z Arne Nováka či Gustava Lansonova a zjišťování přímých vlivů. Sám Oldřich Králík k tomu napsal Felixi Vodičkovi v dopise z 3. srpna 1955: *„Nepřístupoval*

*jsem k úkolu editorskému, kterým jsem byl pověřen, s žádnou hotovou teorií. Neměl jsem na začátku žádné metodologické znalosti z textové kritiky, teprve asi před rokem jsem si přečetl dost zběžně útlou rukověť P. Maase a prof. Svobody. A důkladnější italskou knihu o textové kritice, kterou mi doporučil prof. Ryba a půjčil kolega Janáček, jsem daleko nedočel. Teorii jsem si osvojoval a vyvozoval teprve z praktických zkušeností při konkrétní práci s texty. [...] Naučil jsem se leccemu od Janského i od Skřečka“ (Králík 1955).*

Každé z předchozích přirovnání má své opodstatnění pro určitou etapu Králíkovy bezručovské badatelské dráhy. Vedle snahy najít, očistit původní autorský text, k čemuž poukazuje Opelíkovo srovnání Králíka s A. Novákem, je zásadní též akcent na měnlivost textu, význam samotného tvůrčího procesu, k čemuž směřuje Látalův poukaz na G. Lansonu a hlavně přirovnání k D. S. Lichačevovi, a to s akcentem k poznání celé historie vývoje textu. Tyto dvě tendence, tedy tendence k očištění textu od dobových neautentických nánosů a širší pojetí textu jako textu tekutého, ale v čase rozprostřeného a ukotveného, utvářejí podle našeho názoru „Králíkovu textologii“.

Pokusili jsme se v naší práci ukázat vývoj Králíkova textologického a editologického konceptu. Králík zde vystupuje nejen jako inspirátor ve výsledku podnětných sporů, jež vyhrávají jeho protivníci, jak to naznačoval citát z dopisu Felixe Vodičky v úvodu naší práce. Ukazuje se jako textolog, jenž svoji metodu nenechal dojít ztuhnutí v zobecněné poučce.<sup>106</sup> Časové rozvrstvení díla Petra Bezruče je podnikáno sice z jediné obecné motivace. Je cestou, jak poznat literární dílo, jak se přiblížit jeho podstatě, protože je sondou k poezii, která se skrývá za fixovaným textem. Nicméně „stratigrafie“ ukazuje různými směry. Pomocí časových synchronií se dílo hlouběji strukturuje i vřazuje do široce pojatého literárního či společenského vývoje, odhalují se motivace, původci i síly, které v díle působí. „Stratigrafie“ vytváří časovou mapu, na níž se dílo rozkládá, poukazuje však skrze zjišťované motivace k rozložení estetických hodnot v díle, je tedy nejen nástrojem literární historie, textologie, interpretace, ale, jak jsme v práci několikrát pokusili ukázat, i literární kritiky.

---

<sup>106</sup> Jeho editorský přístup, ačkoli není předurčen k zobecnění, má své obdoby v ediční práci jiných badatelů. Alespoň jménem Vladimíra Binara bychom chtěli poukázat k nepřímým souvislostem mezi „praktickou interpretací“, jak ji V. Binar razil v edicích, na nichž se, především spolu s B. Fučíkem, podílel, a přístupem O. Králíka.

## Dovětek

Ačkoli tématem naší práce byly ediční a textologické koncepty Oldřicha Králíka a jejich působení v širším kontextu jiných přístupů, volbou materiálu jsme otevřeli problematiku vydávání Bezručových Slezských písní. Slezské písně jsou dnes reeditovány v podobě vycházející z Červenkova a Štorkova řešení, proti němuž jsme v práci vznesli některé výhrady. Jisté pochybnosti jsme konstatovali i nad edicemi Oldřicha Králíka. Nabízí se tedy otázka, jak dnes Slezské písně vydávat. Domníváme se, že právě Králíkovy práce ukazují směrem, na nějž by se mohlo v příštích edicích sbírky navázat. Ne ovšem v rozměru estetické kvalifikace variant, ale v co největší akcentaci proměnlivosti textu, jeho dynamiky, nejlépe tedy v genetické edici.

## Abstrakt

Práce Oldřich Králík textolog a editor vymezuje na bezručovském materiálu a v chronologickém sledu etablování a proměny textologických konceptů a edičních přístupů tohoto badatele. Ústřední problematika je spojena s pojmy Králíkovy „stratigrafie“, synchronie a diachronie či genetické metody. Předpokladem Králíkovy metody je časová atribuce, otázky datace Bezručova díla tak tvoří osu výkladu práce.

Práce se věnuje i konfrontaci textologických a edičních přístupů Oldřicha Králíka s koncepty jeho oponentů. V průběhu sporů si domácí textová kritika definovala předmět svého zájmu, snažila se určit své postavení mezi ostatními vědními disciplínami, především lingvistikou, filologií a literární vědou, ale i svůj poměr např. k historiografii. Došla též k formulacím základních pracovních postupů. Spory se odehrávaly nejen na domácím kolbišti, ale přerostly prostřednictvím Ediční a textologické komise při Mezinárodním komitétu slavistů i na půdu mezinárodní a jejich výsledky se promítly i do příručky tzv. praktické textologie *Editor a text* z roku 1971, která ovlivňuje domácí ediční praxi dodnes.

Based on Bezruč material, the present thesis entitled Oldřich Králík, Textual Critic and Editor chronologically follows the establishing and development of textological concepts and editorial approaches of the said scholar. The central topic is closely connected with terms of Králík's stratigraphy, synchrony and diachrony, as well as the genetic method. Králík's method is built on temporal attribution; therefore, the problem of the dating of Bezruč's work is of crucial importance for the thesis' argument.

The thesis also confronts Oldřich Králík's textological and editorial views with those of his opponents. In the series of scholarly disputes, Czech textual criticism defined its subject matter, attempting to define its position within the context of other sciences and humanities, especially linguistics, philology and literary theory, as well as taking its stand in regard to historiography. Simultaneously, fundamental working modes were formulated. Exceeding the home field, the disputes moved to the international level through the textological/editorial department of the International Committee of Slavic Languages. Among others, the debates resulted in the so-called manual of practical text criticism, *Editor and Text*, published in 1971, which has strongly influenced Czech editorial practice to the present day.

## Citovaná literatura

Adamus, Alois

1927 *Po stopách Slezských písní Petra Bezruče* (Brno, Moravské kolo spisovatelů).

Bár, Zdeněk

1937 *O Petru Bezručovi* (Ostrava, Zemská hasičská jednota slezská).

Berkov, Pavel Naumovič

1963 „Izdanie ruskich poetov XVIII. veka. Istorija i tekstologičeskije problemy.“ In: *Izdanie klassičeskoj literatury* (Moskva, Iskustvo).

Bezruč, Petr

1910 *Písně Petra Bezruče* (Chicago, Literární kroužek).

1950 *Rukopisy Petra Bezruče z let 1899 a 1900*, ed. Oldřich Králík (Olomouc, Palackého univerzita).

1953 *Písně 1899–1900*, ed. Oldřich Králík (Praha, Československý spisovatel).

1957 *Slezské písně* (Praha, SNKLHU).

1958 *Přátelům i nepřátelům*, edd. Jaromír Dvořák, Oldřich Králík a Viktor Ficek (Praha, Československý spisovatel).

1960 *Slezské písně*, ed. Břetislav Štorek (Praha, SNKLHU).

1961 *Labutinka*, ed. Oldřich Králík (Ostrava, Krajské nakladatelství).

1963 *Slezské písně podle rukopisů*, edd. Oldřich Králík a Viktor Ficek (Opava, Památník Petra Bezruče).

1964 *Básně*, edd. Miroslav Červenka a Břetislav Štorek (Praha, Československý spisovatel).

1967 *Slezské písně Petra Bezruče. Historický vývoj textu*, edd. Oldřich Králík, Viktor Ficek, Ladislav Pallas (Ostrava, Profil).

1967a *Slezské písně*, edd. Miroslav Červenka a Břetislav Štorek (Praha, Odeon).

Boháč, Antonín

1973 „Pavel Hrzánský – Vladimír Vašek – Petr Bezruč?“ In: *Ostravský kulturní zpravodaj* 16, č. 2, s. 11–12.

Bondí, Sergej Michajlovič

1971 [1932] „O čtení rukopisů Puškina.“ In: *Černoviki Puškina* (Moskva, Prosveščenie), s. 143–190.

Buchlovan, Beneš

1937 „Slezské písně v edici SMK.“ In: *Bibliofil* 14, s. 146–150.

Červenka, Miroslav

1960 „Hlavním argumentem návrhu...“ (nedat., uloženo v pozůstalosti Miroslava Červenky v LA PNP).

1960a „Jak vydávat Bezručovy Slezské písně.“ In: *Literární noviny* 9, 26. 11., č. 48, s. 6, signováno Mič

1962 „Vývoj Slezských písní po stránce stylistické. Teze.“ (nedat., uloženo v pozůstalosti Miroslava Červenky v LA PNP).

1964 „Vážení přítomní...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 27–33.

1964a „Situace na konferenci...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 104–106.

1966 „Stylistický příspěvek k teorii variant.“ In: *Česká literatura* 14, č. 1, leden, s. 45–51.

1980 „Petr Bezruč píše Janu Herbenovi.“ In: *Petr Bezruč: Jen jedenkrát. Zásilky Času 1899–1914*. (Praha, Československý spisovatel), s. 167–179; signováno Vladimír Macura.

1981 „Písmo Rudolfovi Havlovi o jednom způsobu publikace variant.“ In: Jaroslav Kolár, Jan Lehár, Jiří Opelík, Jiří Pelán (edd.): *Rudolfovi Havlovi sborník k jeho 70. narozeninám*, sv. 2.; strojopis (Praha), s. 206–218; přetištěno In: *Česká literatura* 56, 2008, č. 3, červen, s. 400–405.

Červenka, Miroslav – Štorek, Břetislav

1966 „Slezské písně jako problém ediční.“ In: *Literárněvědný sborník Památníku P. Bezruče v Opavě* 1, s. 106–146.

1968 „O soudobý text Slezských písní.“ In: *Česká literatura* 16, č. 6, únor 1969, s. 704–707.

1978 „Listy Petra Bezruče Janu Herbenovi.“ In: *Časopis Moravského muzea* 63, s. 119–124; signováno Břetislav Štorek.

## Doporučení

1964 „Doporučení pro Památník Petra Bezruče.“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 124–125.

## Durych, Jaroslav

1931 *Otokar Březina* (Praha, Aventinum).

## Dvořák, Jaromír

1963 „O přípravách vědeckého vydání Slezských písní.“ In: *Stráž lidu* 43, č. 71, 6. 9., s. 3.

1964 „Tak jako v rozmanitých oblastech...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 33–37.

1964 „Edice Slezských písní.“ In: *Časopis Slezského muzea B*, XIII, s. 201–203.

## Ficek, Viktor

1950 „Změny v textu Slezských písní.“ In: *Slezský sborník* 50, č. 3, listopad, s. 389–442.

1956 „Markýz Géro a vznik Slezských písní.“ In: *Listy Památníku Petra Bezruče* č. 3, 30. 12., s. 1–4.

1961 „Porady o textu Slezských písní.“ In: *Listy Památníku Petra Bezruče – nová řada*, č. 8, 28. 12. s. 6, signováno -ce-

1963 „Popis rukopisů Slezských písní.“ In: *Zprávy Slezského ústavu ČSAV v Opavě*, č. 125 A, září, s. 1–12.

1964 „Chtěl bych...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 38–41.

## Ficek, Viktor – Kučík, Alois

1953 *Bibliografie Petra Bezruče. I. Dílo*. (Praha, Státní pedagogické nakladatelství).

1958 *Bibliografie Petra Bezruče. II. Literatura o životě a díle Petra Bezruče*. (Ostrava, Krajské nakladatelství).

## Frýdecký, František

1936 *Dílo Petra Bezruče. Studie bibliografické a statistické. Díl I*. (Praha – Nový Bydžov, Jan Drašner – Fr. Peřina).

Goliński, Zbigniew

1966 „Pojetí termínu ‚kanonický text‘.“ In: *Česká literatura* 14, č. 1, leden, s. 7–12.

Górski, Konrad

1958 „Co rozumieć należy przez wolę autora przy sporządzaniu poprawnej edycji tekstu.“ In: *Z polskich studiów slawistycznych* II.; Warszawa, Państwowe wydawnictwo naukowe, s. 289–304.

Grišunin, Andrej Leopoldovič

1998 „Datirovka.“ In: *Issledovatel'skije aspekty tekstologii* (Moskva, Nasledie).

Hádek, Karel

1998 „Oldřich Králík jako textolog.“ In: *Badatelská metoda Oldřicha Králíka v kontextu soudobé literární vědy* (Olomouc, Danal 1998), s. 62–65.

Herben, Ivan

1937 *Zrození básníka* (Praha, ELK).

Herben, Jan

1935 *Kniha vzpomínek* (Praha, Družstevní práce).

Horálek, Karel

1947 „Studie k popisu Bezručova verše.“ In: *Pět studií o Petru Bezručovi* (Olomouc, Univerzitní fond), s. 145–183.

Housman, Alfred Edward

1922 „The Application of Thought to Textual Criticism.“ In: *Proceeding of the Classical Association* 18, s. 67an.

Hrabák, Josef

1964 „Když se sejde...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 10–20.



Hýsek, Miloslav

1913 „Poznámky k básním Petra Bezruče.“ In: *Listy filologické* XL, s. 429–437.

1934 „Poznámky k básním Petra Bezruče.“ In: *Tři kapitoly o Petru Bezručovi* (Brno, Moravský legionář), s. 5–20.

Jähnichen, Manfred

1964 „Verehrte Kollegen...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 70–71.

Justl, Vladimír

1963 „Jde o text Slezských písní.“ (strojopis, uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP).

1964 „Dosavadní průběh jednání...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 101–103.

Kalandra, Závěš

1994 [1934] „O metodu literární historie. Metodologické poznámky k J. Mukařovského Polákové Vznešenosti přírody.“ In: *Tvorba* 9, č. 7, 29. 6., s. 102–103; přetištěno In: *Intelektuál a revoluce*, ed. Jiří Brabec (Praha, Československý spisovatel), s. 9–15.

Keclík, Linhart

1937 *Náměty díla Petra Bezruče* (Břeclav, vlast. nákl.).

Kosák, Michal – Flaišman, Jiří

2006 „Na okraj příručky Editor a text.“ In: *Editor a text* (Praha, Paseka), s. 157–173.

2007 „Mezi vědou a řemeslem.“ Předneseno na kolokviu *Ústav sobě* k šedesátému výročí ÚČL AV ČR.

Králík, Oldřich

1947 „O charakter Bezručova díla.“ In: *Pět studií o Petru Bezručovi* (Olomouc, Univerzitní fond), s. 29–144.

1948 „O smysl předposlední strofy Bezručovy Ostravy.“ In: *List Sdružení moravských spisovatelů* 2, 1947–1948, č. 3–4, leden, s. 18.

- 1948a „Chronologie a text Slezských písní.“ In: *Slovo a slovesnost* 10, 1947–1948, č. 3, 11. 2., s. 158–170.
- 1948b „K historii Slezských písní.“ In: *Slezský sborník* 46, č. 1, březen, s. 36–47.
- 1948c *Otokar Březina. Logika jeho díla* (Praha, Melantrich).
- 1950 „Ke vzniku Slezských písní.“ In: *Rukopisy Petra Bezruče z let 1899 a 1900*, ed. Oldřich Králík (Olomouc, Palackého univerzita), s. 125–146.
- 1950a „Úkoly bádání o Petru Bezručovi.“ In: *Slezský sborník* 48, č. 1, duben, s. 74–78.
- 1952 „Kompozice Slezských písní.“ In: *Slezský sborník* 50, č. 3, listopad, s. 376–388.
- 1953 „Ještě jednou k historii Slezských písní.“ In: *Slezský sborník* 51, č. 2, září, s. 145–172.
- 1953a „Poznámka pro čtenáře.“ In *Petr Bezruč: Písně 1899–1900*, ed. Oldřich Králík (Praha, Československý spisovatel), s. 139–144.
- 1954 „Tvůrčí proces u K. H. Máchy a P. Bezruče.“ In: *Slezský sborník* 52, č. 4, s. 433–453.
- 1954a [Dopis Felixi Vodičkovi] (dopis, dat. 20. 9. 1954, uloženo v pozůstalosti Felixe Vodičky v LA PNP).
- 1955 [Dopis Felixi Vodičkovi] (dopis, dat. 3. 8. 1955, uloženo v pozůstalosti Felixe Vodičky v LA PNP).
- 1957 *Kapitoly o Slezských písních* (Ostrava, Krajské nakladatelství).
- 1957a „Problémy bádání o Slezských písních.“ In: *Slezský sborník* 55, č. 3, s. 305–316.
- 1957b „Tíha slávy.“ In: *Host do domu* 4, č. 9, září, s. 389–391.
- 1957c „Jen jedenkrát.“ In: *Nový život* 9, č. 9, s. 899–914.
- 1959 „Vážený pane řediteli...“ (dopis, dat. 2. 5. 1959, uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP).
- 1960 „Text slezských písní...“ (dat. 3. 6. 1960, uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP).
- 1960a „Kompozice Slezských písní...“ (nedat., uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP).
- 1960b „Kompozice Slezských písní...“ (nedat., uloženo v pozůstalosti Miroslava Červenky v LA PNP).
- 1960c „O podobu SP.“ (dat. 18. 10. 1960, uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP).
- 1960d „[Diskusní příspěvek doc. dr. Oldřicha Králíka, Olomouc].“ In: *Slovenská literatúra* 7, 1960, č. 4, říjen, s. 466–469.
- 1961a „K textu o kompozici Slezských písní.“ (dat. 30. 8. 1961, uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP).

- 1961b „Vznik Slezských písní.“ In: *Listy Památníku Petra Bezruče* – nová řada, č. 8, 28. 12., s. 1–10.
- 1961c „Bezručova Labutinka.“ In Petr Bezruč: *Labutinka* (Ostrava, Krajské nakladatelství), s. 35–52.
- 1962 „K některým problémům textologie. Na okraj Bakošovy knihy *Literatúra a nadstavba*.“ In: *Slovenská literatúra* 9, č. 1, únor, s. 74–77.
- 1962a „Od textové kritiky k textologii.“ In: *Listy filologické* 85, č. 2, listopad, s. 379–384.
- 1962b „Co udělal Petr Bezruč se Slezskými písněmi?“ (nedat., uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP).
- 1963 *Text Slezských písní* (Ostrava, Krajské nakladatelství).
- 1963a „O apriorismu, subjektivismu a jiných neřestech.“ (září 1963, uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP).
- 1963b „Co je to básníková vůle?“ (10. 6. 1963, uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP); přepracováno, tiskem In: *Petr Bezruč 1867–1957. Sborník k stému výročí narození slezského barda*, ed. J. K. Boček (Závodní výbor ROH), s. 15–20. Těž In: *Osvobozená slova*, ed. Jiří Opelík (Praha, Torst 1995), s. 329–335.
- 1963c „Dvojí textologické pojetí Slezských písní.“ (30. 5. 1963, uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP).
- 1963d „Marš, ať tě nevidím.“ In: *Červený květ* 8, č. 9, s. 274–275.
- 1964 „Vážené shromáždění...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 21–26.
- 1964a „Velice vítám...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 81–91.
- 1964b „Maryčka Magdónova a Jan Herben.“ In: *Slezský sborník* 62, č. 1, 20. 2., s. 42–47.
- 1964c „Dvě poznámky o Slezských písních.“ In: *Slezský sborník* 62, č. 4, 15. 11., s. 527–532.
- 1966 „Text archetypu a proměny textu.“ In: *Česká literatura* 14, č. 1, leden, s. 59–62.
- 1966a „Trápení se Smilem z Rolničky.“ In: *Slezský sborník* 64, č. 1, 25. 2., s. 60–69.
- 1966b „Příspěvky k historii textu Slezských písní.“ In: *Slezský sborník* 64, č. 4, 30. 11., s. 480–487.
- 1967 „Slezské písně a jejich vývoj.“ In: Petr Bezruč: *Slezské písně Petra Bezruče. Historický vývoj textu*, edd. Oldřich Králík, Viktor Ficek, Ladislav Pallas (Ostrava, Profil), s. 7–65.
- 1967a „Quista non movere.“ (dat. 1. 7. 1967, uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP).
- 1967b „Erotická inspirace Slezských písní.“ In: *Plamen* 9, č. 9, září, s. 13–20.

- 1968 „Kanonický text Slezských písní.“ In: *Slezský sborník* 66, č. 2, 12. 5., s. 236–252.
- 1968a „Nešťastná láska Petra Bezruče.“ In: *Červený květ* 13, č. 3, s. 4–6.
- 1968b „Lásky a básně.“ In: *Plamen* 10, č. 4, s. 83–85.
- 1969 „Kdo zatemňuje situaci kolem textu Slezských písní.“ In: *Slezský sborník* 67, č. 3, 15. 9., s. 401–407.
- 1969a „Milostná tragédie Bezručova na pokračování.“ In: *Červený květ* 14, č. 1, s. s. 26–29.
- 1970 „Slezské písně a básníková biografie. Na okraj dvou bezručovských publikací.“ In: *Slezský sborník* 68, č. 4, 20. 11., s. 392–404.
- 1972 „Kdo byl Petr Bezruč?“ In: *Slezský sborník* 70, č. 2, 22. 5., s. 129–132.
- 1972a „Neznámá tvorba Petra Bezruče?“ In: *Ostravský kulturní zpravodaj* 15, č. 12, prosinec, s. 6–7.
- 1973 „Ještě poznámka k Pavlu Hrzánskému.“ In: *Ostravský kulturní zpravodaj* 16, č. 4, duben, s. 12.
- 1978 *Kapitoly o Petru Bezručovi* (Ostrava, Profil).

Králík, Oldřich – Ficek, Viktor

- 1963 „Úvod.“ In Petr Bezruč: *Slezské písně podle rukopisů*, edd. Oldřich Králík, Viktor Ficek (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 5–11.

Králík, Oldřich – Ficek, Viktor – Pallas, Ladislav

- 1967 „Ediční zásady.“ In Petr Bezruč: *Slezské písně Petra Bezruče. Historický vývoj textu*, edd. Oldřich Králík, Viktor Ficek, Ladislav Pallas (Ostrava, Profil), s. 66–73; nepodepsáno.

Krecar, Jarmil

- 1929 „Editio princeps Slezského čísla.“ In: *Vitrinka* 7, 1929, s. 56; signováno Kr.

Kritické a ediční zásady

- 1947 „Kritické a ediční zásady pro vydávání novočeských autorů.“ In: *Věstník ČAVU* 56, s. 64–68.

Lanson, Gustave

- 1931 *Metoda literárního dějepisu*, přel. Josef Kopal (Praha, Jednota českých filologů).

Látal, Jiří

1967 „Metody francouzské textologie a problematika Slezských písní.“ In: *Bezručiana 1967* (Ostrava, Profil), s. 136–141.

Lazecký, František

1937 „Básník hněvu.“ In: *Slezský sborník 2*, s. 49–56.

Lichačev, Dmitrij Sergejevič

1966 „Úloha estetického hodnocení při přípravě kanonického textu literárního díla.“ In: *Česká literatura* 14, č. 1, leden, s. 12–20.

2001 [1962] „Datirovanie.“ In: *Tekstologija* (Sankt-Peterburg, Aletejja), s. 280–291; 1. vyd.: *Tekstologija* (Moskva-Leningrad, Izdatelstvo Akademii nauk SSSR 1962).

2001a „Krizis literaturovedčej mehaničeskoj tekstologii.“ In: *Tekstologija* (Sankt-Peterburg, Aletejja), s. 14–29; 1. vyd.: *Tekstologija* (Moskva-Leningrad, Izdatelstvo Akademii nauk SSSR 1962).

Martínek, Vojtěch

1924 *Petr Bezruč* (Moravská Ostrava, A. Perout).

1917 *Petr Bezruč. Literární studie* (Moravská Ostrava, A. Perout).

Masaryk, Tomáš Garrigue

1900 „Rukověť sociologie.“ In: *Naše doba* 1, 1900–1901, č. 1, 20. 10., s. 1–12.

Mukařovský, Jan

1934 „Polákova vznešenost přírody.“ In: *Sborník filosofický* 10, s. 1–68.

1941 [1930] „Varianty a stylistika.“ In: *Studie a vzpomínky prof. dru Arne Novákovi k padesátým narozeninám* (Vyškov, F. Obzina), s. 52–55; též In: *Kapitoly z české poetiky I.* (Praha, Melantrich), s. 231–236.

Nor, A. C.

1937 *Petr Bezruč. Básník a dílo* (Praha, vlast. nákl.).

Novák, Arne

1907 „Úvod.“ In: *Nová česká poezie* (Praha, Josef Vilímek).

1925 *Kritika literární* (Praha, F. Topič).

Opelík, Jiří

1963 „Slezské písně – samozřejmost nebo problém?“ In: *Kulturní tvorba* 1, č. 36, 5. 9., s. 5

1964 „Zkusil bych...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 72–74.

1964a „Kompozice Slezských písní.“ In: *Slezský sborník* 62, č. 2, květen, s. 200–206.

1967 „Bezručova poezie milostná.“ In: *Bezručiana 1967* (Ostrava, Profil), s. 36–65.

1968 „Milenky jsou na obtíž.“ In: *Plamen* 10, 1968, č. 1, leden, s. 114–118.

1995 „Doslov.“ In Oldřich Králík: *Osvobozená slova* (Praha, Torst), s. 479–493. Též „Osvobozená slova.“ In: *Milované řemeslo* (Praha, Torst 2000), s. 319–339.

Opulskaja, Lidija Dmitrievna

1957 „Evoljucija mirovozzrenija avtora i problema vybora teksta.“ In: *Voprosy tekstologii* (Moskva, Izdatelstvo Akademii Nauk), s. 89–134.

1962 „Problema datirovki proizvedenij.“ In: *Osnovy tekstologii* (Moskva, Izdatelstvo Akademii Nauk), s. 171–189.

Pallas, Ladislav

1960 „O definitivní text Slezských písní.“ In: *Červený květ* 6, č. 1, s. 26.

1961 „Konference o textu Slezských písní.“ In: *Slezský sborník* 59, č. 1, 15. 2., s. 137–139.

1964 „Dosavadní diskusní příspěvky...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 99–101.

1974 „Neznámé básně Petra Bezruče?“ In: *Vlastivědný zpravodaj Těšínsko* 1, s. 5–6.

Pallas, Ladislav – Dvořák, Jaromír

1963 „Konference o textu Slezských písní.“ In: *Zprávy Slezského ústavu ČSAV v Opavě*, č. 126 A, říjen 1963, 9 s.

Peretc, Vladimir Nikolajevič

1914 *Iz lekcij po metodologii istorii russkoj literatury* (Kijev 1914, 2. vyd. Paris 1970).

Petrů, Eduard

1998 „Stratigrafie a starší literatura.“ In: *Badatelská metoda Oldřicha Králíka v kontextu soudobé literární vědy* (Olomouc, Danal), s. 41–45.

Polák, Karel

1949 „Nová literatura bezručovská.“ In: *Naše věda* 26, č. 9–10, s. 281–289.

Procházka, Jaroslav

1956 „Křivý úsměv čtenářský, aneb: Pod svícnem bývá tma.“ In: *Zprávy Spolku českých bibliofilů* č. 2/3, 8. června, s. 19–21.

1964 „K diskutovanému problému...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 78–81.

Rafaj, Oldřich

1960 „O definitivní znění Slezských písní.“ In: *Červený květ* 5, č. 12, s. 283, signováno -or-

Rektorisová, Klementa

1937 *Bezručova básnická řeč. Charakteristika syntaxe a sémantiky* (Brno, Pokorný a spol.).

Robinson, John A. T.

1976 *Reading the New Testament* (London, S.C.M. Press).

Sedlák, Jan V.

1931 *Petr Bezruč* (Praha, M. Procházka).

Sekanina, František

1937 *Petr Bezruč* (Praha, Státní nakladatelství).

Skřeček, Rudolf

1964 „Nechci opakovat...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 114–116.

1966 „Neautorizované vydání jako textový pramen.“ In: *Česká literatura* 14, č. 1, leden, s. 37–41.

Smolka, Zdeněk

2002 *Básník mezi legendami, mýtem a realitou. Kapitoly z literatury o Petru Bezručovi* (Ostrava, Ústav pro regionální studia OU a Tilia).

Strakoš, Jan

1937 „Básník. Glosy na okraj Bezručovy poezie.“ In: *Slezský sborník* 2, s. 42–48.

1947 „Dva jubilejní sborníky o Bezručovi.“ In: *Lidová demokracie* 3, 14. 9., č. 214, s. 5.

Strohsová, Eva

1964 „Po včerejším projevu...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 68–70.

Svoboda, Jiří

1973 „Bude objeven ‚mladý‘ Petr Bezruč.“ In: *Ostravský kulturní zpravodaj* 16, č. 1, leden, s. 6–7.

Šajtar, Drahomír

1950 „Rukopisy Petra Bezruče z let 1899 a 1900.“ In: *Slezský sborník* 48, č. 3, s. 527–528.

1954 *Prameny Slezských písní* (Praha, Státní pedagogické nakladatelství).

1954a „Bezručova balada Pole na horách.“ In: *Slezský sborník* 52, č. 1/2, s. 196–210.

1954b „Petr Bezruč, Písně 1899–1900.“ In: *Slezský sborník* 52, č. 1/2, s. 260–264.

Šalda, František Xaver

1935 „O básnické autostylizaci, zvláště u Bezruče.“ In: *Slovo a slovesnost* 1, č. 1, s. 13–28.

Šedivec, Vít [= Ladislav Vašek]

1937 *Z kroniky rodu Bezručova* (Brno, Pokorný a spol.).

1938 *Z kroniky rodu Bezručova II.* (Brno, Pokorný a spol.).

1948 *Zrod Slezských písní. Z kroniky rodu Bezručova III.* (Brno, Pokorný a spol.).

Štorek, Břetislav

1962 „Slezské písně jako problém textologický a ediční. Teze.“ (nedat., uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP).



1964 „Referátu, který jsme...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 75–77.

1966 „Klasifikace a hodnocení textových změn při kanonizaci textu.“ In: *Česká literatura* 14, č. 1, leden, s. 28–37.

2006 [1971] „Kritika výchozího textu. Kanonický text.“ In: *Editor a text* (Praha, Paseka), s. 38–62; 1. vyd. (Praha, Československý spisovatel).

Tomaševskij, Boris Viktorovič

1922 „Novoe o Puškine.“ In: *Literaturnaja mysl* 1. (Petrograd), s. 171–186.

1959 [1928] *Pisatel' i kniga* (Moskva, Iskusstvo); 1. vyd. (Leningrad, Priboj).

Tresmontant, Claude

1983 *Le Christ Hébreu* (Paříž, Les Éditions F. X. de Guibert); česky: *Hebrejský Kristus*, přel. Josef Mlejnek (Brno, Barrister & Principal 2004).

Urbanec, Jiří

1962 „Bezručovy dny 1961“ ve Frýdku Místku.“ In: *Slezský sborník* 60, s. 125–126.

1963 „Jak budou vydávány Slezské písně.“ In: *Nové Opavsko* (Opava) 28. 9.

1964 „O text Slezských písní.“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 5–8.

1968 „Bezručovské bádání do básníkovy smrti.“ In: *Časopis Slezského muzea, série B*, 17, č. 2, s. 137–145.

1971 „Mystifikace a skutečnost.“ In: *Slezský sborník* 69, č. 1, s. 85–89.

Václavek, Bedřich

1940 „Tradice lidové písně.“ In: *Bezručův hlas* (Praha, Čin), s. 110–113.

Vašák, Pavel

1980 *Metody určování autorství* (Praha, Academia).

Vavřík, Zdeněk

1937 „Vladimír Vašek, ničitel.“ In: *Listy pro umění a kritiku* 5, s. 486–487; signováno Jan Uvíra.

Veselý, Antonín

1911 „Bard. Pokus o novou klasifikaci Petra Bezruče.“ In: *Česká revue* 1910–1911, č. 11, srpen, s. 680–687.

1923 „Bard.“ In: *Z literárního alba* (Praha, Šolc a Šimáček), s. 100–118.

Vodička, Felix

1958 „Máchovské rukopisy a tzv. máchovské ‚apokryfy‘.“ In: *Česká literatura* 6, č. 2, s. 176–188.

1964 „Památník Petra Bezruče...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 42–51.

1964a „Myslím, že nemůže být...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 117–121.

1965 „Identita Slezských písní. K otázce kanonizovaného čtenářského vydání jejich textu.“ In: *Česká literatura* 13, č. 1, leden, s. 51–61.

1966 „Textologické konstituování literárních děl.“ In: *Česká literatura* 14, č. 1, leden, s. 23–26.

1967 [Dopis Oldřichu Králíkovi] (dat. 9. 6. 1967, uloženo v pozůstalosti Oldřicha Králíka v LA PNP).

1998 [1941] „Literárněhistorické studium ohlasu literárních děl. Problematika ohlasu literárních děl.“ In: *Slovo a slovesnost* 7, 1941, č. 3, s. 113–132; též In: *Struktura vývoje. Studie literárněhistorické* (Praha, Odeon 1969); 2. rozš. vyd. (Praha, Dauphin 1998), s. 283–321.

Vochala, Joža

1964 „K diskusím...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 65–67.

Vondráček, Jan

1913 *Poezie Petra Bezruče* (Praha, Grosman a Svoboda).

Zápis

1962 „Zápis z ustavující schůze Ediční a textologické komise při Československém komitétu slavistů.“ (dat. 25. 9. 1962, uloženo v pozůstalosti Felixe Vodičky v LA PNP).

Závada, Vilém

2007 [1982] „Vzpomínka.“ In: *Chodec cestami poezie* (Ostrava, Společnost Leopolda Vrly), s. 56.

Závodský, Artur

1947 *Petr Bezruč. Cesta básníkovým životem a dílem* (Hranice, J. Těšík).

1951 „Rukopisy Petra Bezruče...“ In: *Listy filologické* 75, č. 2, 25. 7., s. 153–157.

1952 „Ke genezi některých Bezručových básní.“ In: *Slezský sborník* 50, č. 3, listopad, s. 443–450.

1964 „Přihlásil jsem se...“ In: *Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963* (Opava, Památník Petra Bezruče), s. 93–96.

1968 „Fakta proti kombinacím.“ In: *Impuls* 3, č. 6, s. 453–457.

1969 „Tanec mezi vejci aneb Fakta se vyvracejí těžko.“ In: *Červený květ* 14, č. 2, únor, s. 38–39.

1973 „Nad básněmi Pavla Hrzánského. Psal je Vladimír Vašek?“ In: *Ostravský kulturní zpravodaj* 16, č. 3, březen, s. 10–11.

## Obsah

Úvodní poznámka	3
I. Úvod	5
Metody časové atribuce	6
Přehled historie datačních sporů	8
Krátké uvedení do historie sporů o charakter díla Petra Bezruče	12
II. Od první studie k první edici	16
„Stratigrafie“ a první Králíkova bezručovská studie	17
Strakošovo přijetí Králíkovy první bezručovské studie	27
Nález rukopisů	30
III. První a druhá edice	34
Faksimile	34
Druhý pokus o členění „jádra“ Slezských písní	41
Praktická realizace nového rozvržení „jádra“ Slezských písní	45
Šajtarova reakce na edici Písně 1899–1900	47
IV. Kalendář básníkovy života	51
Opět chronologie a prostředky k jejímu stanovování	51
Meze Králíkovy genetické metody a chronologický aspekt v hodnocení náčrtů	54
Deset let Králíkových bezručovských studií	57
V. Od smrti Petra Bezruče do konference v roce 1963	64
Gruňský návrh	65
Konference v Hradci u Opavy	69
Před konferencí ve Frýdku-Místku a na ní	73
Metodologické vyjasňování	75
Schůze Ediční a textologické komise při Československém komitétu slavistů 6. 12. 1962	79
Publikace k Bezručově Opavě 1963	84

VI. Konference o textu Slezských písní v Opavě 10. a 11. září 1963	93
VII. Od konference 1963 do stého výročí narození básníka v roce 1967	101
Autorizace a autorská vůle	101
V mezinárodním kontextu	104
Znovu o kompozici	109
Historický vývoj textu (1967)	110
VIII. Po roce 1967	117
Ukončení polemik s M. Červenkou a B. Štorkem	117
Spory o Dodu Bezručovou a Františku Tomkovou	120
Po Červenkově objevu	122
Závěr	128
Dovětek	131
Abstrakt	132
Citovaná literatura	133
Příloha	
Seznam zkratk	
Poznámka k přehledům	
Přehled vývoje kompozice Slezských písní	
Přehled vývoje uspořádání Králikových edic básní ze Slezských písní	
Bruňský návrh	